



معجم اللغة المسرحية

مع ثبت في المصطلح

عربي-فرنسي-انجليزي

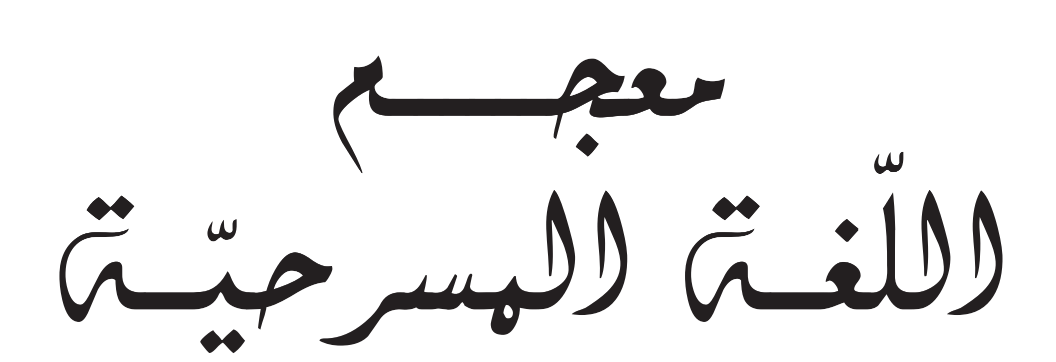
المعاجم ٣

التيجاني الصلعاوي
رمضان العُوري

معجم
اللّغة المسرحيّة


هذه النسخة إهداء من المركز ولا يسمح بنشرها ورقيا أو تداولها تجاريا

التيجاني الصلعاوي - رمضان العُوري



مع ثبت في المصطلح

عربي - فرنسي - أنجليزي



هذه النسخة إهداء من المركز ولا يسمح بنشرها ورقياً أو تداولها تجارياً

المُقدّمة

حين استقر الرّأيُ على إنجاز مُؤلّف في المسرح باللّغة العربية، كان همّنا في البداية تقديمَ ثبتٍ في المصطلح، بعد رصد ما اعتبرناه غثاثة في بعض مكوّنات المدوّنة المعجميّة المسرحيّة، أكانت كتبا نقدية أم معاجم. فقد استوقفنا، عديدَ المرّات، تسربُ مصطلحات، حافظ واضعُوها على ألفاظها الأجنبية ورطانتها الأعجميّة. من هذه المصطلحات المنقولة حرفيّا والمشوّهة للّغة العربية نذكر «الأكسسوار» و«المونولوغ» و«البارودي» و«الماكياج» و«الديكور» و«الكاترسيس» و«الدراماتورجيا» و«الكومبارس» و«الاكسترافاغنسا» و«الآغون» وغيرها كثير.

إنّ استجلاب مثل هذه المصطلحات واستنباتها في العربية، وبالتّالي الإحجام عن إيجاد بدائل لها هو - في نظر المدافعين عن هذا التّوجّه - ضمانٌ لسهولة استيعابها واستساغتها، نظراً لكثرة ما تداولتها الألسنُ، لكأنّها - في رأيهم - تمائمُ تفتح الطّلاسم وتؤمّن نجاعة التّعريف.

ولا يخلو هذا التوجّه من أحد أمرين: إما انتفاء المشغل الاصطلاحي أو الإقرار الضّمني بقصور اللّغة العربيّة على نحت المصطلحات الرّديفة لما يتداوله الغرب في شتّى حقول المعرفة، والحالُ أنّ لغة الضّاد - كغيرها من اللّغات التأليفية والتّحليلية - لها من الوسائل الاشتقاقيّة والتوليديّة ما يُؤهلها لاستنباط مصطلحات جديدة تُهيكلُ المفاهيم وتُثبّتُ المعاني. وبقدر ما تترسّخ هذه القناعة لدى الباحث، ويعاضدها الجهد اللّازم، تكون اللغة طيّعة ومعطاءً.

انطلاقاً من هذه القناعة، قُمنا بمراجعة المصطلحات المتداولة لتفادي العُجّمة من ناحية، ولإثراء المعجم المسرحي العربي بملء بعض الفجوات، من ناحية أخرى.

وحين شرعنا في نحت البدائل، وجدنا في المدوّنة العربيّة مصطلحاتٍ ذات مردوديّة معجميّة ونجاعة دلالية بيّنة، فأبقينا عليها. وقد رُمنا، في هذا المضمار الإفادة من مجهود من سبقنا، إذ بالمراكمة يستقرّ المصطلح ولا تتشتتُ الجهود. وإذا اعترضتنا مصطلحاتٌ لا تستجيب لما رسمنا من ضوابط أعدنا فيها النّظر بطريقتين:

- إمّا بالاستعاضة عنها بمصطلحات أخرى تبدو أكثر دقّة منها؛ فمصطلح «التّجميل» المقابل للفظ «ماكياج»، على سبيل المثال، رغم شيوعه واستجابته للصّيغة الصّرفية، يفتقر إلى الدقَة اللّازمة، إذا ما نزّلناه في الحقل المسرحي؛ ففي الفنون الدرامية لا تُفضي عمليةُ التّجميل دوما وبالضرورة، إلى إبراز الحُسن والجمال، بل هي في بعض الأحيان تعمل قصدا على إظهار الدّمامة والقبح، كما في دور المهرّج أو الشّخصيات المُخيفة، ولذلك استبدلنا لفظ التجميل بـالزّينة الدراميّة.

- أو بالاستغناء عنها إذا كانت كلمات مهجورة أو اصطلاحات دخيلة.

ومن المهمّ الإشارةُ إلى أنّ الجهد الذي بذلنا في ترجمة المصطلحات الدّخيلة لم يكن هيّنا ذلك أنّ حرصنا على إيصال المفهوم إلى المتلقّي في يسر ووضوح دعانا - أحياناً - إلى اقتراح بدائل في أكثر من لفظ عربيّ للّفظ الأعجميّ الواحد، وذلك استيفاءً للمعنى وتدقيقا للمفهوم.. فكلمات «بورلاسك» و«سينوغرافيا» و«أكساسواريست» ترجمناها تباعا بـ«التّحريف الهزلي» و«التّصميم الرّكحي» و«قيّم اللّواحق.»

ومع ذلك بقي نصيبٌ ضئيلٌ من المصطلحات الأعجميّة على حاله، إذ لم نعثر له على مقابله المناسب في اللّغة العربيّة، من ذلك مثلاً ألفاظ «السّاتيري» و«الباروكي» و«الكلاسيكي».

إلى جانب ذلك، سعينا ما وسعنا الجهدُ، إلى إثراء المدوّنة المعجميّة المسرحيّة العربيّة وتقديم الإضافة. ولا شكّ أنّ المتأمّل في مؤلفنا هذا سيسترعي انتباهَه وفرةُ المصطلح مقارنةً بالمعاجم الأخرى، إذ يضُمّ ثبتنا ما يقارب الألف مصطلح.

ولسائل أن يسأل عن سرّ هذه الوفرة: أهي راجعة إلى مقصدية موسوعية أم مردّها أسبابٌ أخرى يتوجّب عرضها والوقوف عندها؟

الثّابت عندنا أنّ طبيعة الخطاب المسرحيّ، وتعالقه مع حقول معرفية أخرى، واستفادته من المصطلحات اللّسانية هي التي تفسّر هذه الوفرة وذلك الثّراء، وفي ما يلي بيان ذلك.

أوّلاً - الخطاب المسرحي نصّ مكتوب، وهذا ما دعانا إلى التّوقّف عند كيفيّة تشكّله، وطرائق القول والنفَس الطّاغي فيه، والجهاز المصاحب له، وعلاقته بالنّصوص المولّدة له. واستتبع ذلك، حتما، التّعرّضَ إلى مصطلحات كثيرة كالمُمسرحيّة والمخاطبة المسهَبة والرّدود السّجالية والمأسلهاة ودراما الإنشاد الدّيني والنّفس الإشفاقي والتّوطئة والنّص المَصْدر وغيره.

ثانياً - الخطاب المسرحي عرضٌ لا يتحقّق إلاّ بجملة من المرتكزات الضّرورية، التي لا يمكن لأيّ دارس أن يتغافل عنها لبداهتها كالفضاء والزَخرُف والإضاءة والتّأديَة.

ولكنّنا لم نكتف بهذه المقاربة العامّة بل تعمّقنا وتوسّعنا، مستفيدين من المعاجم التّقنية الغربية. ومن مصطلحاتها التي لم يتوقّف عندها المُعجميّون العرب، فتطرّقنا إلى الفضاء وطبيعته (الفضاء الخاوي، الفضاء الحركي، الفضاء المسرود ...) والزّخرف وأنواعه (الزّخرف القولي، الزّخرف الخاوي، الجوّال، الزّخارف المتواقتة، المتتابعة..) والإضاءة وتوظيفها (الإضاءة الكاسحة، الضّوء الاستشباحي، المناوير الأرضية..) والتأدية وطرائقها (التأدية المفخّمة، المقيّدة...). كما تطرّقنا إلى المصطلحات الخاصّة بالمهن ذات الصّلة كمصمّم الرّكح، والآلاتي، والرسّام المُزخرف، وجامع اللّواحق، ومهندس الأضواء، وقيّم الإضاءة، وقيّم الاستدالة، والملقّن إلى غير ذلك.

ينضاف إلى هذا مصطلحات اللّغة المسرحيّة الخاصّة التي لا يفهمها إلاّ أهل المهنة ومنها «الخُطّاف» «ومعطف أرلوكان» و«حمّام السّيقان». ولم يكن التّطرّق إلى مثل هذه المصطلحات من باب التّرف الفكريّ، فهي ممّا يقتضيه العمل المسرحي اقتضاء.

علاوة على ذلك، تطرّقنا إلى الجوانب الخفيّة والطريفة في حياة الفِرق المسرحيّة، وأشرنا إلى مصطلحات» كالممثّل البديل» و«عين السّتارة».

ثالثاً - الخطاب المسرحي يتماسّ وحقولاً معرفيةً كثيرة، أثّرت في جهازه المفهومي الاصطلاحي وأثْرَتْه، ومنها التّاريخ والسرديات والإناسة ونحوها، لذلك يجد القارئ في هذا الثّبت مصطلحات ومفاهيم تعكس هذا التّرابط «كالتّاريخانيّة» و«التّاريخ التّحاوري» والنّواة السّردية» و«الوحدة السّردية الصّغرى» وعلم المشهد الإثني» و«القُرُبية».

كما ساهمت علوم اللّغة في إثراء المعجم المسرحيّ بما ضختته من كمّ اصطلاحي هائل كالسّيميائية وما يتفرّع عنها (العلامة، الإشارة، الأيقونة..) والألسنيّة وما يتّصل بها (التلفّظ، القناة اللغوية، التفرد اللغوي).

هذا وقد أفردنا حيّزا من عملنا، أثناء التّدقيق في المصطلحات ومضامينها، إلى المفاهيم المترادفة دلاليا، وإن اختلفت مُسمّياتها مثل» دفتر الاستدالة/كرّاس الإخراج»، «ثنائيّة التّلفظ/ثنائية المخاطبة»، «الفضاء الدّاخلي/ الرّكح الآخر.. ». ولا يُعدّ هذا التّكرار جعجعة لفظية وإنّما تنوّع اصطلاحيٌّ وجب الإبقاء عليه، إذ يُمكّن من الوقوف على اختلاف زوايا النّظر والمقاربات.

ورغم الجهد المضني الذي اقتضاه إنجاز هذا العمل (ثبت في المصطلحات المسرحية باللّغة العربية لما يقابلها في الفرنسية والإنجليزية) وتدقيق صياغة المصطلح، فإنّ الخوف من عدم إدراك دلالة المصطلحات المقترحة على الوجه الأكمل ظلّ يساوِرُنا؛ لذلك طوّرنا مشروعنا من ثبت إلى معجم في اللّغة المسرحية يحوي شروحًا وظيفتُها الأساسية إضاءة المصطلح. غير أن تلك الشّروح - على أهميتها - تبقى، في تصوّرنا، ثانوية بالنسبة إلى الثّبت الذي يشكّل الدّعامة المركزيّة في هذا المؤلّف.

انطلاقاً من هذا التوجّه الجديد، بدأنا بالشّروح. وقد اعتمدنا في ذلك على مصادر مختلفة كالقواميس العربية والأجنبية، والدّراسات النّقدية، والوثائق المصوَّرة والمسموعة التي تزخر بها المكتبات المختصّة.

ولم يكن من السّهل الانتقاء، فالمادة مُتوفّرة إلاّ في بعض الحالات المتّصلة بالمفاهيم الحديثة أو غير المتداولة بكثرة؛ فبعض المصطلحات «كالملهاة» «و»المأساة»، معروفة على أوسع نطاق وقد خُصّصت لها العشرات إن لم نقل المئات من المؤلّفات، من عهد الإغريق إلى يوم النّاس هذا، ولا يمكن في هذه الحالة إلاّ أن تأتي الشروح مختزَلة، على أن يقع التأكيدُ على المعنى الأصلي في كُلّ مرّة، مع الإشارة، متى توجّب ذلك، إلى المعنى الفرعيّ إن وُجد. ثم إنّ الغاية ليست الإطناب، فذلك أمرٌ متاح في المقالات النّقدية والمداخل الموسوعيّة، وإنّما القصدُ هو التعريفُ الموجز، وتجميع المعلومات التي لا تستوعبها المداخل في جزئياتها. لذلك لم تكن الشّروح مُجرّد نقل لما تزخر به المصادر الكثيرة والمتنوّعة من معلومات، بل كانت عملا متأنّيا يتطلّب معرفة بالمصطلحات وإلمامًا بما تطرحه من قضايا. وقد ساعدنا على تجاوز هذه العقبات ما خبرناه في تدريس المسرح، بأقسام اللّغة الفرنسية وآدابها، بالجامعة التّونسية.

والجديرُ بالملاحظة أنّ الشّروح على قصرها مُتنافذة، مُكمّلة لبعضها بعضا، فالقارئ إن افتقر إلى معلومة في مدخل ما، سيجد ضالّته في مداخل أخرى، تُقدّم له إيضاحات وتُساعده على مزيد الإلمام بالجوانب المتّصلة بالمصطلح الذي يعنيه أو المسألة التي تشغله. وتلك هي وظيفة الإحالات التي وضعنا للاستيضاح أو التوسّع، أو الوقوف عند المصطلحات المنضوية في نفس الحقل الدلاليّ؛ فإذا ما انكبّ القارئ على دراسة مفهوم الشّخصية مثلاً، فسيجد في مواضع كثيرة مقاربات تتدرّج به لفهم وظائفها (شخصيّة مُحفّزة، منفلتة، مُضادّة...) أو لتبيان مدى انخراطها في الصراع (شخصية سجالية أولى، فثانية، فثالثة) أو لتحديد أوجه الاختلاف التي تميزها عن مفاهيم أخرى مُجاورة كالدّور والفاعل.

ولقد حرصنا - للتّدليل والإيضاح - على تقديم شواهد إمّا في شكل مُقتطفات مجتزأة من مسرحيات، أو أقوال نقلناها كما وردتْ على ألسنة بعض المنظّرين وهم يعرّفون هذا المصطلح أو ذاك، من ذلك مثلاً تعريف بيتر بروك للفضاء الخاوي.

كما أحلنا على نصوص عديدة من المدوّنة المسرحية المكتوبة، واستثنينا في تطبيق هذا المعيار بعض المسرحيات العربية لتميّزها بطرافةَ المعالجة الرُّكحية، وسعة انتشارها في الأقطار العربية «ك**مدرسة المشاغبين**» على سبيل المثال.

وسيلاحظ القارئ أنّ أغلب الشّواهد المُحيلة على الأعمال والأعلام منتقاة من المسرح العالمي والغربي تحديداً (الفرنسي، الإنجليزي، الإسباني والإيطالي) وأنّ الإحالات على المسرح العربي كانت قليلة نسبيّاً.

ولهذا الاختلال ما يُبرّره، فالجوانب النّظرية والتّطبيقيّة غيرُ مُتوفّرة على النّحو المطلوب في المدوّنة النّقدية المسرحية العربية، على عكس ما هو مُتاح في الغرب، حيث وفرة المصطلحات التي وضعها بعض أساطين المنظّرين الغربيين، حتّى أن بعضها ارتبط بهم ارتباطاً عضويّاً، فلا يمكن للدّارس أن يتعرّض، مثلاً، «لنظرية التلقّي» و«أفق الانتظار» دون أن يذكرَ ياوس وآيزر، أو أوريكيوني حين يتعلّق الأمر «بالمواقف التّحاورية».

وثمّة، من ناحية أخرى، ممارسات إبداعية تعلّقت في الغرب بأجناس دراميّة لم يؤلّف فيها العربُ أصلا «كعرض القناع» و«عرض اللاقناع «أو» عرض المآثر»، ولم يُنظّروا لها، ومن البديهي الإحالة في هذه القضايا على مراجع غَرْبية.

ورغم هذا الاختلال النّسبي بين الشّواهد الغربيّة والعربيّة للأسباب التي بيّننا، فإنّ المقصدية من هذا العمل بالغةٌ غايتَها في ما نعتقد، إذ بإمكان القارئ – متى استوعب المصطلح موضوع الشّرح وكيفيّة اشتغاله في المراجع النّقدية المذكورة – أن يستفيد منه في مقاربته للنّصوص العربية.

هذا في ما يتعلّق بالشواهد، أمّا المنهجية التي وقع اعتمادها في الشّروح، فقد أملتها طبيعة المصطلح فجاءت المقاربات مختلفة باختلاف الأقسام التي تنتمي إليها المصطلحات:

– قسم أوّل ارتحل من حقول معرفية متنوّعة إلى المسرح، كارتباط «ثنائية الأصوات» بعلوم الاتّصال و«الطّباق» بالبلاغة والموسيقى، ما استوجب

الانطلاق من مدلولات هذه المصطلحات في حقولها الأصليّة قبل التطرّق إلى المعاني التي استقرّت عليها في الجهاز الاصطلاحي المسرحيّ.

- قسم ثان ضمّ مصطلحات تنتمي إلى المُعجم المسرحيّ، بل هي متأصّلة فيه. وميزتُها أنّها أُخذت على أكثر من معنى؛ فقد وقع استعمالُها تارة عن طريق التّعميم، وطورًا عن طريق التّخصيص، فاتّسعت حقولُها الدّلالية في فترات وضاقت في فترات أخرى؛ ما تطلّب دراستها من منظور المقاربة التّاريخية للوقوف على السّياقات المختلفة التي أفرزت هذه الاستعمالات. وخير مثال على ذلك مصطلح «المومئ» الذي عرف في حلّه وترحاله معاني عديدة.

- أمّا القسم الثالث فيُغطّي عديد المصطلحات المتّصلة بأجناس دراميّة ظهرت في حقبة زمنيّة محدّدة، لذا رأينا من المفيد ألاّ نكتفي بإبراز مقوّماتها الأجناسيّة وخصائصها الفنيّة فقط، فأخذنا في الحُسبان بعض المعطيات السّياسيّة والاجتماعيّة، وكذلك المناخات الذّهنية التي ساعدت على تشكّلها. ولنا أن نتساءل في هذا الصّدد كيف للدّارس أن يفهم على الوجه الأكمل «المسرح الباروكي» و«المسرح الجديد» و«مسرح الأشياء»، مثلاً، إذا ما أغفل الأبعاد والحيثيات التي ساهمت في بلورة هذه الأنماط الإبداعية؟

إجرائياً، ودائماً في باب المنهجيّة، اعتمدنا - في تبويب هذه المصطلحات - تقنيتيّن مألوفتيّن لدى المعجميّين هما التّجميع والتّوزيع. وتستندُ كلٌّ منهما إلى معايير ينتقي منها المُعجميّ ما يتلاءم والتّقَنيَّة التي يريد أن يُطبّق.

معرفياً، يتوجّبُ تجميعُ كل المصطلحات في نفس المدخل إذا ما تقاطعت مضامينُها، إلاّ أننا ولأسباب مختلفة سيقع التطرّق إليها، توخّينا التجميعَ تارة، والتوزيع تارة أُخرى. لجأنا في بعض الحالات إلى تجميع ما تفرّع عن المصطلح الأصليّ في ذات الشّرح. وقد شمل ذلك مصطلحات عبر أجناسية، نعتقد أنّها معروفة لدى القارئ من خلال ممارسته لنصوص ليست بالضّرورة مسرحيةً، وهذا ما فعلناه بخصوص» الهزل» وّالنّفَس» على سبيل الذكر، علما بأنّهما ليسا حكرا على المسرح وإنّما يتعدّيانه إلى أجناس أُخرى كالقصّة والخرافة.

وفي حالات أخرى جمّعنا مُصطلحات غير متداولة لدى عامّة النّاس، ناهيك وأنّها تُثير أسئلة وإشكالات يتحتّمُ طرحها والإجابة عليها في نفس المدخل. وهذا ما ينسحبُ على مصطلح «المُمَسرَحيّة»، لا لاعتباره غير شائع فحسبُ وإنّما لما يحمله من أسئلة مترابطةٍ.

وفي مواضع أُخرى من هذا المُعجم، ورغم التّقاطع بين المصطلحات المُتجاورة دلاليّا، فضّلنا إفراد كلٍّ منها بمدخل مستقلٍّ لاعتبارات علميّة صِرفة؛ فإذا ارتبط مثلاً «هزل الكلمات» و«هزل الحركات» و«هزل الانفلات» بالهزل كيفما قلّبناه، فإنّ المصطلحات المتّصلة «بالفضاء» أو» الزُّخرف» على سبيل الإشارة، لا تحمل وُجوبا المعنى الأصلي الرّاشح من منطوق اللّفظ؛ »فالفضاء الدّاخلي» لا يحيل على الفضاء الماديّ وإنّما يحيل على الفضاء النّفسي، كما أنّ «الزخرف القولي» لا يمتُّ بأيّة صلة إلى ما ألفناه من زخارف مُجسّدةٍ على الرّكح؛ ولهذه الاعتبارات يتحتّمُ التّوزيعُ.

والجدير بالملاحظة، إضافة إلى الضّوابط والتّقنيات التي ذكرنا، أنّ مشغلنا الأساسي كان تعليميا لتيسير الاستيعاب، وقد تجلّى ذلك في صُور كثيرة منها :

- تعريف بعض المصطلحات بأضدادها كلّما غامت حُدودها وتشابكت دلالتها (كاللعب الصّامت واللعب الركحي) أو تشابهت مُسمّياتها (كهزل الوضعيات والوضعية الهزلية).

- تفكيك العناصر المكوّنة للمُصطلح وتوضيحها بأمثلة دقيقة لمعرفة جزئيات كلّ عنصر؛ مثال ذلك «القناة» و«القناة اللّغوية» و«غير اللّغوية «و»القناة الموازية للّغة».

- اعتماد رُسوم بيانيّة أو جداول إمّا لتوضيح الشّروح أو لاختزالها والتّركيز على المهمّ فيها، مثال ذلك بيانا» تقسيم الرّكح» و«النّظام الفواعليّ».

وكنّا، طيلة هذا العمل، نحاول تلبية أفق انتظار القارئ العادي والقارئ المُختصّ أو الباحث على حدّ السواء، مُتوخّين الإيضاح والتبسيط دون ابتذال، متفادين – ما أمكن – التّعقيد والتجريد، لا سيّما وبعض المداخل ضاربة في الدقة وتتطلّب – من ثمّ – زادا معرفيا مُسبقا.

أخيراً، لقد أنجزنا هذا العمل انطلاقاً من وعينا بأنّ إسهامنا يقومُ مقام الدَّيْن الذي نُؤدّيه عرفانا بالجميل للّغة العربية التي تُمثّل مُقوّما هامّاً من مُقوّمات هُويتنا. ونحن نؤمن رغم عدم تخصصنا فيها، أنّها قادرة على استيعاب كل المعارف، ونرى أنه، لزاما على كل دارس أو باحث عربي، أن يُوظّف ما وقع اكتشافُه من معارف وعلوم في شتّى الميادين واللّغات، للمساهمة في إغنائها وتطويرها.

في الختام نتقدم بخالص الشكر للزملاء والزميلات الأساتذة: ريم مقني، ريم قيقة، أمّ الخير رجب، حسين العُوري، عماد محنان، حبيب مقدميني، مصطفى المدائني ومصطفى الصيد وذلك لما اقترحوه من تدقيقات لغوية في العربية والانجليزية.

أملنا أن يجد القارئ عامّة، وقارئ المسرح على وجه التّخصيص، ضالّته في هذا العمل، وأن ينكبّ عليه المختصّون في قراءة متأنّية عالمِة، تُقرّ ما ارتقى إلى رتبة المنجز المعرفي الرّصين، وتقترح ما يجب من إضافات؛ فالمعرفة لا تتطوّر إلا بتضافر الجهود.

واللّه وليُّ التوفيق.

المؤلفان

التيجاني الصلعاوي ورمضان العُوري



أفردت المصطلحات المذيلة بعلامة نجمية (*) بشروح مستقلّة


هذه النسخة إهداء من المركز ولايسمح بنشرها ورقيا أو تداولها تجاريا

مُعجم اللّغة المسرحيّة





الإبداع الجماعيّ

FR : Création collective

EN : Collective creation

ظاهرة الإبداع الجماعيّ في مجالي التّأليف والإخراج المسرحيّ، هي ظاهرة حديثة نبعت من إيمان رجالات الفنّ الرّابع بضرورة إعادة النّظر في العلاقة العضويّة وغير المتكافئة بين الثّالوث التّقليدي: المؤلّف والمخرج والممثّل*، والقائمةِ على استحواذ الطّرفين الأوّل والثّاني على القسط الأكبر من الإنتاج -كتابة وترجمة ركحيّة لها- وحصر دور الطّرف الثالث في التّأدية لا غير. وقد أفضت هذه المراجعة للتّقاليد المسرحية إلى إرساء منظومة إنتاج جديدة ومغايرة أنهت هيمنة واضع النص ومُخرجِه، ونقلت صلاحيتهما إلى الممثّلين فمكنتهم من المساهمة الفعّالة في كل العمليّات التي يستوجبها العرض المسرحيّ.

والمتأمّل في تجارب الفِرق المسرحيّة المنخرطة في هذه الظّاهرة والمكرّسة لمقولاتها، يلحظ فوارق عديدة بينها على مستوى المنهجيّة المتّبعة والإنجاز.

بعضُ الفِرق تشبّثت شكلاً ومضموناً، حرفًا وروحًا، بالأسس التي انبنى عليها الإبداع الجماعيّ وهذا ما دفعها إلى إلغاء سلطة الكاتب والمخرج والانطلاق في بناء العرض من لا شيء ودون أيّما إشراف.

أمّا الفِرق الأخرى، فقد كان موقفها أقلّ حدّة وأكثر اتّزاناً، إذ حاولت التّوفيق بين أمرين أساسيين: أولًا، الإقرار بمحورية الممثّل* أي، عملياً، التوسيع من مجال تدخّله في كامل أطوار العملية الإبداعية، وثانيًا، التقيّد بالضوابط الدّنيا ضمانًا للنّجاعة وتجنّباً للمنزلقات التي وقع فيها غيرُها من الفِرق جرّاء انسياقها وَرَاء الأعمال المرتجلة والاختيارات غيرِ محسوبةِ العواقب.

من هذه الضّوابط أو الشّروط، انطلاقُ الفرقة دائماً من نص والاشتغال عليه وتطويره بشكل من الأشكال (إمّا بالزّيادة أو بالنُّقصان أو بإعادة الصّياغة الخ) وبلورتُه وفق مشروع فنيّ متكامل قابل للعرض.

أبّولوني/ ديونيزي

FR : Apollinien et dionysiaque

EN : Apollonian and dionysiac

بالاعتماد على ما يرمز إليه في الأساطير اليونانيّة أبولون، إله الفنّ والتّوازن والنّور والانسجام، وديونزوس، إله الخمر والنّشوة الصّاخبة والإفراط والتقنّع، متح الفيلسوف نيتشه Nietzshe مقاربة للدّلالة على اتجاهين رئيسيين في الأدب والفنّ يقومان على الاختلاف.

فالفنّ الأبولوني موسوم بالوسطيّة والانسجام والدقّة، محكوم بضوابط لا يخرج عنها، أما الفنّ الديونيزي فيطغى عليه صخب اللاّوعي والمبالغة ومشاعر اللّذة المُفرطة، وكذلك أحاسيس الألم والرّعب التي يحاول خلقها لدى المتلقي.

على ضوء هذا التقسيم، يمكن تحديد أنماط مسرحيّة مختلفة من حيث الأسلوب الدراميّ وشكل الكتابة، كأن نُدرج مثلاً في خانة الفنّ الأبولوني المسرحَ الإغريقي والمسرحَ الكلاسيكي* ونحو ذلك، وكُلّها تخضع إلى التّقعيد والتّناسق. وفي مقابل ذلك، نضع في خانة الفنّ الديونيزي المسرحَ الباروكي* والأليصاباتي* ومسرح القسوة* والمسرح العبثيّ*، وهي نماذج تفتقر إلى الانسجام والتّناسق وتتمرّدُ على الضّوابط ويطغى على بعضها اللاّمنطقُ وعلى بعضها الآخر الرّهبة والعنفُ.

هذا التقسيم وان استقام منهجيّا واجرائيّا، فإنّه يجافي في حالات كثيرة حقيقة الفنّ وواقعه، إذ غالباً ما يختلط الأبّولوني بالدّيونيزي كما هو الشأن في بعض أوجه المسرح الشّامل*.

أبيض الرّكـــح

FR : Blanc de scène

EN : White of stage

استُعمل هذا النّوع من الزّينة الدراميّة* في ما مضى وتواصل إلى القرن التّاسع عشر، وهو يُذكّر إلى حدّ بعيد بمسحوق الذُّرة الذي كان ممثلو الهِرجة* يطلون به وجوههم أو يضعونه في أفواههم لينفثوه أثناء المواقف الهزليّة على محاوريهم.

ويتكوّن أبيض الرّكح من خليط أبيض وأحمر سميك كأنّه المِلاطُ؛ ويعود سرّ تسميته إلى غلبة اللّون الأبيض الذي يُوضع على وجه الممثّل* حتى لا يبدو ممتقعا تحت الأضواء الاصطناعيّة.

وقد استُعملت هذه الزّينة البدائيّة في الهرجة* وفنون الإيماء لتُضيف بعض التّجاعيد إلى وجوه الممثّلين. وكانت مثاراً للتّندّر والإيحاءات السّوقية لأنها تُذكّر بزينة العاهرات الهابطة الفاضحة والمبتَذلة. وهذا ما دفع بالممثّلات اللاّئي ملأت شهرتُهن الدّنيا وشغلت النّاس في القرن التاسع عشر، إلى التّخفيف من هذا الطّلاء

واستنباط زينة أكثر رقة وأرقى ذوقًا، مما ساهم في تطوير الزّينة الدراميّة*.

الإثارة الهزليّة

FR : Gag

EN : Gag

في مُعجم الفنّ السّابع، تعني الإثارةُ الهزلية مُشيهدا* مضحكًا مرتَجلاً، قائمًا، في ما يبدو، على وضعيّات غير مألوفة تُؤدي إلى توثّب الأحداث.

وانتقلت الكلمة إلى حقل المسرح لتفيد ابتكارات ناجمة عن تلاعُب ركحيّ وتقلّبات حدثيّة مضحكة، ويشمل هذا التأثير الهزلي الإثارة القوليّة والحركيّة (بالكلام والجسد وتقاسيم الوجه) وكذلك التعبير المنمّط المضحك بواسطة الأشياء أو اللّواحق*.

ويكون الأثر الهزلي أكبر إذا ما كان مسنودًا إلى تناقض بين المقام وما يصدر عن الممثل من تلميحات أو حركات هزلية مثيرة.

أثر الإضاءة

FR : Effet de lumière

EN : Lighting effect

هو انطباع يُنشِئُه قيّم الإضاءة لدى المتلقّي بواسطة طرائق محدّدة ومخصوصة كأن يُركّز ضوءا كثيفا، متخثّرًا على شخصية* ليوحي بتأزّمِها، أو ضوءًا متحرّكًا من منوار ثابت، ضوءًا مندلقًا على الشّخصية* لخلق أثر إضاءة القمر والإيحاء بالتأسّي في جوّ حالم، إلى غير ذلك من المناخات التي يمكن الحصول عليها بواسطة طرائق إضاءة* مُعقّدة وإيحائية.

أثر التعرّف

FR : Effet de reconnaissance

EN : Recognition effect

يتقاطع أثر التعرّف مع مفاهيم عدة قريبة منه دلالياً منها التعرّف* والتماهي والإيهام المسرحي* ولذلك توجّب التّدقيق لضبط الحدود الاصطلاحيّة لهذا المفهوم.

إنّه نتيجةٌ للتّعرّف* وانطباع متأت عنه؛ وهو مصاحب أو مُواز للإيهام ولكنه مُسبّب للتّماهي الذي لا يحصل أصلًا إلاّ بمفعول التعرّف، فالمتفرّج لا يتماهى مع الشّخصية* المتقمَّصة ولا يشاطرُها مشاعرها ورؤاها إلاّ حين يتولّد لديه انطباع يُوقِن بموجبه أن ما يرى على الركح حقيقة عاشها تثير فيه شعورًا دافقًا أحسّ به سابقًا، وتُحيله على وضعيّةٍ خبِرها أو رؤيةٍ أو مناخٍ عامّ مألوف لديه.

ويختلف أثر التعرّف باختلاف مواضيع التعرّف ذاتها، فهنالك أثر ذو مضمون إيديولوجي/ ثقافي وآخر نفسي إلى غير ذلك، وكلّها تولّد لذة وتساميا جماليا لدى المتلقيّ يدفع به إلى التماهي

أثر الغرابــة

FR : Effet d'étrangeté

EN : Alienation effect

هو تجريدُ كلّ مسارٍ أو صفةٍ أو وضعٍ ممّا يبدو بديهيّا لجعله محلَّ دهشة وفضول على حدّ تعبير برشت Brecht. وهو أيضاً ركن من الأركان الأساسيّة التي يعتمدها المسرح الملحميّ ويوظّفها لتحقيق المُباعدة، * ففي مفتتح **الأم شجاعة وأبناؤها** Mère Courage et ses enfants للكاتب المذكور يطالعنا « المجنَّد» بخطاب حِجاجّي تنقلب فيه الأمور رأسا على عقب وتُنسف فيه المسلّمات نسفا فاضحا فيصبحُ السّلمُ، وفق طرحه الفريد والغريب، مرادفا للتّراخي والعته والتّبذير (و مبرّرُ وِجهة نظره هذه هو أنّ الإنسان لا يدرك مثلاً قيمة الخبز زمن السلم فيقع في التبذير) وتصبح الحربُ في مقابل ذلك خير مُحفّز على الانضباط والحكمة والتصرّف العقلاني (ندرة الموادّ والبضائع تستوجِب حسن التصرّف والتّدبير لضمان البقاء).

أمام هذا المنطق المّتبنّي لفكرة الحرب والقائم على مقولات لا تخلو من سفسطة، لا يتحقّق التّغريب إلاّ متى كان المتلقيّ متيقّظ العقل، قادرا على دحض مثل هذا الطرح. أمّا إذا سلّم بما يُعرض عليه، فذلك مُنزلق خطير وتشويه لمقاصد المسرح الملحمي. ويبقى هذا المنزلق مهما كان ضئيلاً، احتمالاً قائمًا.

الأثر المفتوح

FR : Œuvre ouverte

EN : Open Work

لعلّ أفضل عمل أكاديمي تناول بالدرس ما أصبح يعرف اصطلاحياً في النقد الحديث بـ«الأثر المفتوح» هو كتاب أُمبرتو إيكو E, Umberto الحامل لنفس التّسمية L'œuvre ouverte.

تعرض إيكو في هذه الدّراسة إلى الخصائص الجوهريّة التي تسم الأعمال المفتوحة انطلاقاً من التّأليف في المجال الموسيقيّ، مروراً بنظرية الإعلام والاتصال وصولًا إلى الأنماط والأجناس الأدبيّة المختلفة.

من بين الاستنتاجات التي خلُص إليها الباحث في استعراضه للأعمال التي يصفها «بالمفتوحة». أنّها نصوص أو آثار منقوصة بشكل من الأشكال وأنّ الجانب غير المكتمل فيها لا يأتي نتيجة لضعف في التصوّر أوعجز عن الإنجاز، وإنّما ترجمةٌ لمسعى إرادي وتجسيم لمشروع فنيّ مُبرمج مسبقاً ومُتحكّم فيه بدقّة لا متناهية.

وتتجلى ميزة الانفتاح لا على مستوى القطب الباثّ فقط (المؤلّف الدرامي أو الملّحن أو الرّوائي)، وإنّما أيضاً على مستوى المتلقّي (المتفرج أوالعازف أوالقارئ).

يكون الأثر مفتوحاً عندما يمتنع المبدع عن توجيه المتقبّل لعمله وجهة دون أخرى فيَترُك في الأثر بصفة إراديّة وواعية بعض الثّغرات، بحيث يتسنّى لهذا المتلقّي مقاربته وفق قراءات متعدّدة

وزوايا نظر مختلفة تبعاً للإمكانيات التّأويلية التي يسمح بها.

ويمكن رصد خاصية الانفتاح هذه لا فقط في الأدب الحديث (القصة الحديثة، المسرح العبثي*) كما يذهب إلى ذلك بعض النّقاد، وإنما أيضاً، حسب إيكو، في شتّى أنماط الإنتاج الأدبيّ والفنّي وغيرهما من مجالات الإبداع والخلق، عبر محطات كثيرة ومتباعدة من تاريخ الفكر الإنساني؛ فالأعمالُ التي لها هذه الميزة كثيرة، ومُتنوّعة بقطع النظر عن الصّيغ التي تتجسّد فيها.

في التأليف الموسيقيّ، مثلاً، يعني الانفتاح اكتفاء الملحّن بكتابة جُمل موسيقيّة، يقلّ عددها أو يكثر، دون أن يضع روابط بينها أو يعمل على ترتيبها وفق نسق من الأنساق، فتأتي المقطوعة مفكّكة. وهنا تتجلّى قيمة الآثار المفتوحة، فخلافاً للقِطع الموسيقية المغلقة أي الكاملة والمنتهية، تَفتح القِطع الأخرى في المقابل آفاقا جديدة ومتعدّدة لإعادة تشكُّلها وانتظامها وقراءتها، إذ تصبح بذلك مجرّد مادة خام يُطوّعها العازفون حسب أذواقهم واختياراتهم الذّاتية فيغيّرون مقامها أو يُغيّرون ترتيب جملها أو إيقاعها إن أرادوا ذلك. وفي الأخير يحصُل الجميع على قطع موسيقية عديدة والحال أنّ المادّة واحدة، فالقِطعة الموسيقية المفتوحة إذن هي شبيهة بالمكعّبات التي نقدّمها للأطفال فيتولّون ترتيبها وتركيبها كل حسب ذوقه وإدراكه في لحظة معيّنة.

أما في مجال الكتابة المسرحية، فينسحب الانفتاح، مثلاً، على المدرسة الباروكية القائمة أصلا على التّنوع والتعدّد والغموض خلافاً للمدرسة الكلاسيكية، كما ينطبق الوصف أيضاً على كل الأعمال المسرحية الأخرى التي لا تُقدِّمُ أجوبة واضحة وباتّة عن الأسئلة التي يطرحها المتفرّج بعد نزول الستارة* حول مصير بعض الشّخصيات الرّئيسية أو الثّانوية ومآل الأمور بصفة عامّة.

أثر الواقـع

FR : Effet de réel

EN: Reality effect

(ر. الإيهام المسرحي).

الأجناس الدراميّة

FR: Genres dramatiques

EN: Dramatic genres

لا يجد المرء أيّة صعوبة في التعرّف على الأجناس الدرامية، فهنالك مقاييس عديدة ومتنوعة (قرائن نصيّة، علامات أجناسية الخ) تساعده على ذلك، منها ما يهمّ المضمون ومنها ما يخصّ الشكل مثل:

- نوعيّة الشخصيات ومقامها: أسطوريّة أو تاريخيّة في المأساة*، وعادية من عامّة النّاس في الملهاة*.

- طبيعية الأحداث ومآلها: نهاية مأساوية في المأساة*، سعيدة في الملهاة العاطفيّة*، غير مؤلمة، وغير سعيدة في الملهاة *السوداء*.

- النَفَسُ الطّاغي: إشفاقيّ في الملهاة المعطفة*، هزليّ في الهرجة*.

- المقصديّة: التطهير* عبر إثارة الشفقة والرّعب في المأساة الكلاسيكيّة، والتوجّه التّعليمي والإصلاحي بواسطة النقد والسّخرية في ملهاة الطّبائع*.

لكن هذه المقاييس المعتمدة بداهة لتحديد الأجناس الدراميّة تبقى، على أهميتها، عامّة وضبابيّة بعض الشّيء بل إنّ فيها مقدارا كبيراً من التّبسيط والتّجاهل غير المبرّر للفوارق العديدة الموجودة داخل الجنس الواحد على أكثر من صعيد.

ففي باب المأساة*، مثلاً، هنالك من الكتاب من يميل إلى الصّياغة الشعرية ليحافظ على رفعة اللّغة ونقاوتها - انسجاما مع مقام الشّخصيات - وعلى استمرار النّفس المأساوي في كل الفصول كما في المسرح الكلاسيكي* مثلاً، ومنهم من يجنح إلى الكتابة النّثرية فيُضمّن المقاطِع الحواريّة بعض الألفاظ السّوقية ولا يتردّد في بعض الأحيان في المزج بين النفس المأساوي والنفس الهزلي وإنْ بنِسَبٍ متفاوتة كما هو الأمر في **حرب طروادة لن تقع** لجون جيرودو Giraudoux, La Guerre de Troie n'aura pas lieu أو في **الآلة الجهنمية** لجون كوكتو Cocteau, La machine infernale. وإذا كانت مثل هذه الفوارق لا تقوّض الخصائص الأجناسية المشتركة بين كل النّصوص المُدرجة في باب المأساة* أو في غيرها من الأجناس الأخرى، فإن عدم الإقرار بوجودها يُعدّ نفياً صارخاً لما يشهده كل جنس دراميّ من تطوّرات حتميّة عبر العصور

بالإضافة إلى المقاييس، تثير الأجناس الدرامية مسألة أخرى تهمّ التبويب. وقد نتج عن ذلك تصنيفات مختلفة:

في التصنيف الأوّل، وهو الأكثر تداولاً، يميل بعض النقّاد إلى اختزال الأنماط المسرحيّة في ما يسمّى بالأجناس الكبرى وهي المأساة* والملهاة* والدراما ليبوبها على هذا النحو:

المأساة*: الإغريقية، الرّومانية، الكلاسيكية، والمعاصرة الخ.

الملهاة: ملهاة الطبائع*، ملهاة السلوك*، الملهاة العاطفية*، الملهاة الرّعوية*، ملهاة الأمزجة*.

الدرامَا: البورجوازية، الرّومنسية، الجادّة.

رغم ما يتّسم به هذا التبويب من وجاهة فأنه يشكو من إخلالات عديدة؛ فإذا كانت الأمثلة المصنّفة في باب الملهاة* والدراما تحيل على أجناس درامية مستقلة بذاتها، لها توجّهاتها، وصيغها ومقاصدها كما سنبيّنه في المداخل الخاصّة بها، فإنّ النماذج المنضوية في باب المأساة* هي في حقيقة الأمر من نفس الجنس وما إضافة كلمة «كلاسيكية» أو «إغريقية» أو «رومانية» أو «معاصرة» إلا مجرّد مؤشر زمني لا يهدف إلى التّأكيد على ميزة أجناسيّة فارقة فحسب، وإنّما

يسعى إلى ربط هذه الأنماط بالفترات التّاريخية التي ظهرت فيها.

ما يعاب أيضاً على هذا التّبويب، هو عجزه عن استيعاب كل الأجناس الدراميّة، والدليل على ذلك تغاضيه، مثلاً، عن ذكر المأسملهاة* والسبب في ذلك انتماء هذا الجنس إلى المأساة* والملهاة* في ذات الآن، فضلاً عن أجناس أخرى كثيرة كعرض القناع* والحماقات*.

هنالك ترتيب ثان للأجناس الدرامية قائم لا على المقاييس الأدبية والفنية فقط وإنّما أيضاً على اعتبارات ذات مضامين إيديولوجية تشي بانتماءات فكريّة اجتماعية محدّدة، فبالإضافة إلى السُّلّم التفاضلي الذي اعتمده أرسطو، انخرطت عديد الأوساط الأدبية في القرن السّابع عشر، مسنودة بشخصيات متنفّذة، في مقاربات تُعلي من شأن هذا الجنس وتُحقّر من ذاك. في باب الملهاة* مثلاً، وُصِفت بعض النماذج «بالسّامية» ونُعِتت أخرى «بالهابطة». وفي عصر الأنوار، شنّ فولتير حملة شعواء ضد ماريفو وملهاته العاطفية* ووجّه سهامه دون هوادة صوب أدباء الأسواق (ر. مسرح الأسواق).

لقد أثبتت عديدُ الدّراسات المتأنيّة أن هذه الأحكام التي تُطلق من حين إلى آخر واهية، وأن هذا التّرتيب التّفاضلي بين الأجناس المعتمد هنا وهناك، وإن كان له ما يبرره في بعض الحالات، فانه يخفي في حالات كثيرة دوافع بعيدة كل البعد عن المشغل الفني والهاجس الأدبي.

فعندما يعبّر فولتير، مثلاً، في رسائله عن امتعاضه من المحاكاة الساخرة* وتحامُله على مروّجيها أمثال فيزوليي Fuzelier وبيرون Piron، فإنّما يعبر في واقع الأمر عن خوفه الشّديد من منافسة هؤلاء الكتّاب له ومساهمتهم الفعليّة في الحطّ من قيمة أعماله المعروضة في أشهر المسارح، وبالتّالي استنكاف الجمهور من متابعتها مع ما ينجرّ عن كلّ ذلك من نقص في عائداتها الماليّة.

أما نقدُه للملهاة العاطفية* وتهجّمه على ماريفو، الذي يشهَد الجميع بتألّقه في كتابة هذا الجنس، فمردّه حسب ما يدّعيه فولتير، تفصّيه من دوره الوطني والتّاريخي وعدم انخراطه، عبر ما كتب، في الثّورة الفرنسية.

الأجناسيّـــة

FR : Généricité

EN : Genericity

هي ما به أو على ضوئه يدرك المتلقي هُويّة النصّ أو الأثر أي انتسابه لهذا الجنس أو ذاك. ولكي يتسنّى له إدراك ذلك، يجب أن يتوفّر شرطان أساسيان يتعلّق أوّلهما بالقُطب الباثّ وثانيهما بالقطب المتقبّل:

- تقيّدُ المؤلف في صياغة نصّه بالخصائص المميّزة للنّصوص الجنيسة له؛ معنى ذلك، انه إذا أراد تنزيل مُؤلّفه في باب الملهاة* مثلاً، عليه أن يُعيد بشكل من الأشكال إنتاج العلامات اللّغوية وغير اللّغوية التي يستوجبها هذا الجنس المسرحي (ر. الأجناس المسرحية).
- تمكّنُ المتلقّي، مسبقاً، من الجهاز المفهومي النّظري ذي الصّلة ومعرفته، من خلال تراكم

قراءاته ومشاهداته، بمدلولات الخصائص الأجناسية المشتركة في عدد من النّصوص، ممّا يؤهّله لإقامة علاقة تجانس بين النص الذي يشتغل عليه وبقيّة النّصوص الأخرى. ويترتّب عن تحديد الانتماء الأجناسي للنصّ، بتوفّر هذين الشّرطين، اتّباع المتلقّي وجهةً في التّأويل دون سواها بحكم ما يسمّيه بعض النقّاد «عقد القراءة». يقول إيكو Eco، في هذا الصّدد، « يمكن للقارئ أن يحمّل النصّ أكثر مما حمّله واضعه، ولكنّه لا يستطيع تحميله ما لا يسمح به».

الإحالة الخارجيّة

FR : Référent exophorique

EN : Exophoric referent

هي إحالة على أشياء أو أشخاص توجد خارج النصّ بالاعتماد على علامات نصيّة وظيفتها مرجعية بالأساس، وذلك بغضّ النّظر عن طبيعة الإحالة من ناحية (مباشرة أو غير مباشرة) وعن طبيعة العلامة من ناحية أخرى (لغوية أو غير لغوية). وبهذا المفهوم، يمكن أن نرصد صورًا كثيرة تتجلّى من خلالها الإحالة الخارجية كأن يتضمّن الحوار* مثلاً (أو السرد) إشارة إلى ما يتجاوز المحدّدات الزّمكانية التي يحتكم إليها النصّ كاستعراض إحدى الشخصيات المعالمَ التي زارتها أو استحضارها للمدن التي عاشت فيها في فترة من فترات حياتها، فالمقصود إذن بالإحالة الخارجيّة في هذا المثال هو ورود فضاءات مسرودة تنقل المتلقّي بمجرّد ذكرها من الفضاء الذي هو فيه إلى أماكن معلومة لديه.

يمكن أيضاً رصد الإحالة الخارجية عندما نتأمّل بعض الشّخصيات (الأفعال المنسوبة إليها، محدّداتها الذّاتية، المظهر إلخ) فيتبادر لأذهاننا أنّ هذه الشخصيات نُحتت أو قُدّت انطلاقاً من نماذج حيّة ومعاصرة لنا، فنجعل منها رديفا ومرجعا للشّخصية مجال الدّرس.

في نفس الاتّجاه، وفي مقاربة للنصّ عفا عليها الزّمن، انشغل بعض النقّاد لا بتفكيك النّصوص لإبراز جوانبها الأدبية والإبداعية وإنّما برصد الإحالات الخارجية التي يستند إليها الكتّاب في نحت شخوصهم مبيّنين مثلاً، بعد دراسة أساليب التقنّع والتخفّي التي يلجأ إليها هؤلاء الكتّاب (إمّا لتجنّب الملاحقات القضائيّة أو حرصا منهم على الحفاظ على أسرار النّاس)، أنّ هذه الشّخصية أو تلك تحيلُ على شخص بعينه معلوم لدى الجميع.

الإحالة الدّاخليّة

FR : Référent endophorique

EN : Endophoric referent

تُعتبر إحالة داخليّة كلّ علامة لغوية أو غير لغوية أو موازية للغة تُقيم علاقة في مستوى ما مع علامة أخرى سابقة لها في النص ضرورةً، وترد هذه الإحالة بصيغ مختلفة كالإشارة، عن طريق التّلميح أو التّصريح، إلى موقف أو وضعيّة أو حَدَث تَمَّ التعرّضُ إليه سابقاً أو كإعادة توظيف مُكَوّن هامّ من مكوّنات اللّواحق بحيث يُستعمل هذا الشيء أو هذا المتمّم (خنجر، لوحة حائطية

وما شاكل) إمّا في نفس السّياق الذي تنزّل فيه سابقاً أو في سياق مغاير له تماماً.

وتُعتبر الإحالات الدّاخلية، بِغضّ النّظر عن تشكّلاتها وتمظهراتها، أداة رئيسية لإبراز وحدة النصّ، فمبدأ الإعادة أو العود كما بينه شارول Charolles هو من القواعد الضروريّة لتحقيق تناسق النص.

الإحالة الماورامسرحيّة

FR : Référence métathéâtrale

EN : Metatheatrical reference

مصطلح مرادف للإحالة الخارجيّة

الاحتفاليّة

FR : Carnavalisation

EN : Carnivalization

يعود الفضل في إبراز هذا المصطلح إلى ميخائيل باختين M. Bakhtine الذي شدّد على وجود ظواهر فنية في كلّ الاحتفالات الشّعبية. كما بيّن أن هنالك «خيالا حواريا» كامنا في طبيعة البشر وملازما لها وهو الذي يدفعها إلى الخروج عن الأنماط السائدة والنّزوع إلى المبالغة والشذوذ.

إنّ الميزة الأساسية في الظّواهر الاحتفالية وفي الفكر الذي يسندها هي القطيعة مع الثقافة الرّسمية، وتتمثّل في قلب العلامات وخرق نظام مكوّنات العالم وأعراف المجتمع.

وقد تأصّل مفهوم الاحتفالية في حلقة باختين واتصل بالمفاهيم الفرعية التّالية:

- تعدّد الأصوات: وهو حضور أكثر من صوت في النصّ الواحد، كما الشأن في الاحتفالات المرفعيّة والتظاهرات الشّعبية، حيث تتمازج الأصوات لتُشكّل ما يشبه الاستعراض الصّوتي.
- الحِواريّة: وهي صفة الطبيعة البشرية النزّاعة إلى إقامة حوار بين المتناقضات في كل أوجهها، فللإنسان رؤيتان متعارضتان: رؤية جادّة، نمطية وأخرى كرنفالية، مدنّسة، ساخرة، هدفها محاورة نقيضها عبر آليات التهديم والسخرية.
- الاختلاف: يرتبط ظهور الأشكال الأدبية الجديدة بالاختلاف بمعنى التّباين والاستباق فكلّ نص (ر. النص النّاسخ) يحمل أثر نصّ سابق له ومختلف عنه (ر. النص المصدر) وهو يشكّل بدوره منطلقا لنصوص أخرى مستقبلية تنهل وتستفيد منه. على أن التّناسل والتّواصل لا يعنيان الاستنساخ بل التّمايز والقطيعة لأن سمة الاحتفالي كما ذكرنا هي رفض علاقات التبعية، والميل إلى تحطيم النموذج والقطع معه من خلال ابتكار أو خلق صدًى مُضادٍّ له يبرز رؤية مغايرة للعالم.

وبخصوص المسرح، تظهر تطبيقات الفكر الاحتفالي في تعدد الأصوات (صوت التاريخ/ صوت الحاضر، صوت المدينة، / صوت الرّيف، صوت المقدّس/ صوت المدنّس) كما تؤكده بعض الأجناس حيث تتقاطع هذه الأصوات

مع بعضها بعضاً عبر الإحالات المرجعية التي تتخذ من الحاضر الحيّ منطلقا لها لتقييم الواقع وإعادة تشكيله على نحو مغاير.

وتظهر الاحتفاليّة أيضاً في الحواريّة*، ولنا في «مسرح الاحتفالية» بالمغرب الأقصى الذي ابتدعه عبد الكريم بالرّشيد أحسن دليل على ذلك، فهو ينطلق من الاحتفالات المرفعيّة ويعتمدها، نصّا وعرضا، ويبتكر أدوات جماليّة ينحتها من التّراث لإضاءة الواقع وإعادة بنائه بفكر نقدي يميل إلى القطيعة والتّهديم والسّخرية والهزل المسخي وتفضيل «الهابط» والشّعبي على ما هو مركزيّ ورسميّ.

يجمع هذا المسرح الاحتفالي بين المتناقضات والرّؤى المختلفة، يحاور بينها ويحاول جاهدا إبراز أشكال ما قبمسرحيّة تركّز الاختلاف وتؤسس لمقاربة أخرى للواقع، وتمكّن من عودة الحدث المسرحي إلى أصله أو جوهره وهي رغبة جامحة وواعية بنى عليها من قبل أرطو Artaud مسرحه حين دعا إلى «التّطقيس الدرامي» إن جاز القول ليفتح بذلك أفاقا بِكرا للجماليّة الدراميّة.

رُكحيّا، يتجسّد النّزوع إلى الاحتفالي باستعمال اللّواحق المأخوذة من التّراث، وكذلك بالحيويّة الجسديّة التي تطغى على لعب الممثّل وحركاته وأقواله والتي وإن استدعت قوالب عامّة تراثيّة فإنها تأتي مرفودة بالسّخرية لتتخلص من مناويل الثّقافة الرّسمية المحنَّطة.

آخر الركح

FR : Lointain

EN : Back stage

(ر. تقسيم الرّكح).

الإخـــراج

FR : Mise en scène

EN : Production

يفيد الإخراج في معناه العام تحويل النصّ إلى علامات صوتية ومرئيّة متناغمة، وهذا ما عناه أندريه أنطوان André Antoine في تحديده لهذا المصطلح بقوله إنّه «فن تجسيد الفعل الدرامي، وتركيز الشخصيات المتخيّلة من قبل المؤلّف على الركح*. »

والإخراج وإن كان اصطلاحيا وليد القرن التاسع عشر، فإنه قديم قدم المسرح ذاته، إذ ظهر في أشكال متعددة منها ما كان يقوم بـ«الممثل الأكبر» و«قائد الألعاب*» ونحوه. ويعني ذلك أنّ أنه لم ينشأ من فراغ وإنما جاء نتيجة لتراكم في الرؤية والممارسة قبل أن يتحول إلى مهنة وفن قائم بذاته.

ومن الأسباب التي ساعدت على بلورته بسرعة يجدر ذكر:

- الانتشار الواسع للعروض الضخمة التي تتطلب تنظيما محكماً للمادة الركحية (ر. جمالية الإبهار).

- التغيير الجذري الحاصل في ذائقة الجمهور وأفق انتظاره، إذ لم تعد تُرضيه العروض المبسطة المفتقرة إلى سحر الفرجة والعمق والتجديد.
- التطور والتحديث الباهر للتقنيات الرّكحية (تنوع طرق تثبيت الزخارف، ظهور الركح الدوّار، ميلاد الإضاءة* العصرية وتعدد الفنون الركحية)*.

ولقد أثار الإخراج إشكاليات عديدة تهمّ علاقة المخرج بالنّص وطبيعة عمله؛ فبرزت أطروحتان متباينتان أكّدت الأولى على ضرورة التقيّد بالنص والاكتفاء بترجمة محتواه ومقاصده، في ما تمحورت الثانية حول التحرّر من ربقة النص وهيمنة المؤلّف الدرامي، فتحوّل الإخراج إلى فن مستقل بذاته وتعدّدت الرؤى والمقاربات؛ منها ما قام على شمولية الرؤية والإيقاع الموحّد بين كل العناصر، ومنها ما انزاح عن هذا التوجّه ودعا إلى تكريس تفاضُلية تقوم على محورية الممثّل* (أدولف آبيا، كراغ، أرطو ومايرهولد الخ)، ومنها ما استغنى على عديد الأنظمة الدالة واقتصر على الفضاء الخاوي* (بروك).

خلاصة القول، مثّل الإخراج تطوّرًا ذا بال للفن المسرحي؛ فهو كتابة ركحية* مُتكاملة أي صياغة فنيّة لمجمل عناصر الفرجة. وهو إلى ذلك، ممارسة دالّة مكمّلة للنصّ تنطلق منه لتثريه وتعمل على إكسابه إمكانات تأويليّة جديدة.

الإخراج الإذاعي

FR : Mise en ondes
EN : Radioproduction

(ر. المسرح الإذاعي).

الأداء

FR: Performance
EN : Performance

إذا انحصر استعمالُ لفظ «التّأدية» عند النقّاد الفرنسيين في مجال فنّ التّمثيل، فارتبط فقط بالممثّل* ومردوده على خشبة المسرح أو في الأشرطة السّينمائية، فإنّ كلمة «أداء»، التي يميل النقّاد الأنجلوسكسونيون إلى تفضيلها على الأولى، تغطّي حقلا دلاليّا ومعجميّا يستوعب كمًّا هائلا من المعاني والكلمات الأخرى كالإنجاز والتّجسيم والتّأدية والرّقم القياسي؛ وهذا ما يفسّر كثرة تداولها وتوظيفها في شتىّ المجالات لتقييم كل جهد إنسانيّ مبذول مهما كان مجاله: درجة إتقان الممثّل للدّور، خصال الرياضيّ، قدرات العامل الذهنيّة أو الجسديّة الخ. ويندرج في هذا السّياق ما يسمىّ بالتأدية الفنية أو «العروض القياسيّة» المنضوية في ما يعرف بمسرح العروض البصرية الذي ظهر في ستينيات القرن العشرين. ويتقاطع فيه المسرح والسينما والسّرك. وتُركّز هذه العروض على الاستحواذ على حواس المتفرج واستفزازه بصرياً، وعلى الحضور الطّاغي للجسد، ووضع مواد عليه تكسبه أشكالاً فريدة وغريبة أو تقحمه في زخرف صوتي غير مألوف.

وتقام هذه العروض في الشّوارع خاصة وتستمرّ لساعات وساعات محطّمة بذلك أرقاما قياسية.

إدارة الممثّلين

FR : Direction d'acteurs

EN : Directing actors

إدارة الممثّلين هي جملة من المعارف النظريّة والمهارات التطبيقيّة يكتسبها المخرج عادة إمّا بمراكمة التّجارب في مسيرته الذّاتيّة أو بتلقّي تكوين أكاديميّ في الغرض بمركز من المراكز الدراميّة المختصّة والمنتشرة في الغرب.

1. لقد أصبحت إدارة الممثّلين رافداً هامّاً من روافد الإخراج* يستعين به مخرجو الأشرطة السّينمائيّة والمسلسلات التلفزيّة لضمان جودة أعمالهم المُنجزة. فإدارة الممثلين ليست – كما يتبادر للذّهن – مجرّد إحاطة عامة بالممثّلين يُؤمّنها المخرج عبر التوجيهات الفضفاضة التي يسديها إلى الممثل* وإنّما هي مقاربة مجهريّة لكلّ عنصر من عناصر التّأدية تقوم على تجزئة كلّ مشهد إلى مقاطع أو وحدات صغرى يُضبَط فيها تموقع الممثل في الفضاء وأيضاً النَّفَس* الذي يتماشى وطبيعة المُخاطبة* المسندة إليه ونوعيّة الألعاب الركحيّة والمسافة الفاصلة بينه وبين محاوره، إلى غير ذلك من المستلزمات. والملاحظ أن إدارة الممثلين ليست موجّهة للناشئين وحسب بل تشمل أيضاً المحترفين.

ويتّبع المخرج في إدارة الممثلين إمّا الطّريقة الاستنساخيّة أو الطّريقة التّشاركيّة. تقوم الأولى على مبدإ التقليد والمحاكاة وتتمّ على مرحلتين:

يتعهّد المخرج (أو من يحلّ محلّه مؤقّتا وبتكليف منه) أوّلا بتأدية مقطع من المقاطع بعد أن يكون قد ضبط مُسبقا العناصر التي بيّنا، ثم يدعو الممثّل المعنّي إلى الاقتداء به والنّسج على منواله.

أما الطّريقة التشاركيّة، فتقوم على إفساح المجال مباشرة للممثّل لتجسيم الدور، ثم يعقُب ذلك نقاش بين الطّرفين قصد إدخال التعديلات الضّروريّة على بعض عناصر التّأدية.

الأدوار المتشابهة

FR : Emploi

EN : Character type

لم يقع إقرار تصنيف الأدوار المتشابهة إلاّ في القرن الثّامن عشر، رغم أن ظهور هذه الأدوار يعود إلى المسرح الكلاسيكي* ومن قبلُ إلى الملهاة المرتجلة*.

يُحيل المصطلح على مجموعة من الأدوار المُدرَجَة في صنف واحد، أدوارٍ تتطلّب مواصفات مخصوصة ينبغي توفّرها في الممثّل حتى يتقمّصها بنجاح، من ذلك أن يكون عمُره ومظهره الخارجيّ وطريقة إلقائه وشخصيّته في علاقة تطابق مع الدّور أو مواءمة له. لذلك يضطرّ المخرج إلى البحث عن الممثّل* الذي تتوفر فيه هذه الشروط، ليستعمِله على نحو ما، في دور بعينه.

علاوة على ذلك، فالأدوار متشابهة في ما بينها، داخل الصّنف الواحد تضبطها قواسم مشتركة وتُميّزها عن صنف آخر وهي تقوم مقام المعايير مثل:

- أهميّة الدور: ويضم هذا الصنف الفتى الأول* والفتاة الأولى.
- المرتبة الاجتماعيّة: المربية* والخادم* والخادم المغناج.*
- الصّفة: الشّيخ المتصابي، صوت العقل*، السّاذجة*، الشّرير*.
- اللّباس: دور المعطف*، دور المِخصر*
- النَفَس: أدوار الحلّة، وهي أدوار هزلية تسند إلى نوعية من الخدم.
- المتمّمات: دور اللواحق*.

عرف هذا التّصنيف زخما كبيراً وتوظيفات حتى القرن التّاسع عشر. وقد اقتصرت هذه التّوظيفات على بعض الممثلين دون غيرهم، فأصبح تقمّص هذه الأدوار حكرا عليهم، ولكن مع مجيء ستانيسلافسكي Stanislavski، الذي أولى أهميّة لدواخل الشخصيّة على حساب المظهر الخارجي، وقع التخلّي تدريجيّاً عن التصنيف المتعلّق بالأدوار المتشابهة.

حاليّا يتبنّى المشتغلون في الحقل المسرحيّ طرحا مغايرا لا ترتهن فيه المردوديّة الدرامية بمواءمة المظهر الخارجي للدّور، فظهرَ ما سميّ بالأدوار المضادّة*.

الأدوار المضادّة

FR : Contre - emploi

EN : Countertype

يُفيد هذا المصطلح إسناد دور لممثل لا يتماشى مع مظهره الخارجيّ ومجال تخصصّه أي نوعيّة الأدوار التي اعتاد تقمّصها في مسيرته الفنيّة.

هذا الخروج عن المألوف في اختيار الممثّل المناسب للدّور المناسب، أملته دوافع كثيرة أهمّها ضرورة الاتكال على أعضاء الفرقة دون اللّجوء إلى عناصر من خارجها للضغط على المصاريف وتكلفة العرض، فضلاً عن رغبة المخرج أحياناً في اختبار قدرة أحد الممثلين على تقمّص دور لم يتسنّ له تقمُّصه من قبل.

إنّ مثل هذا التّوظيف يمكن أن يشكّل في بعض الحالات مفاجأة سارّة للمتدخّلين في العرض والمتفرّجين على حدّ السواء، إلا أنّه يبقى في كلّ الحالات مجازفة غير محسوبة العواقب. فحتّى وإن سلّمنا جدلا بإمكانية نجاح الممثّل* في تأدية كلّ الأدوار، فإن انتقاله العرضي والمفاجئ من الأدوار الهزلية إلى الأدوار المأساوية أو العكس، من شأنه أن يُخلّف في ذهن الجمهور بعض الانزعاج، إذ ليس من الهّين أن يتخلّص من صورة الممثل التي ترسّخت في ذهنه، لاسيّما إذا كان هذا الممثّل قد اكتسب شهرة، محليّا أو إقليميا في نوعية مُحدّدة من الأدوار، ولنا مثلاً، لتقريب المعنى، أن نتصوّر للحظة النجم الهزلي عادل إمام في دور مأساوي.

الإرشادات الرّكحية

FR : Indications scéniques

EN : Scenic indicators

هي جملة من المعلومات يُفيد بها المؤلّف المسرحي القارئَ. وتتعلق بالحوار* وأشكاله، والتلفّظ وسياقاته، وهويّة المتحاورين وكل ما له صلة بالملابس والزّخارف والإطارين الزماني والمكاني الخ.

غير أن هذا المُصطلح، رغم وضوح مدلوله، يثيرُ إشكالا حقيقيّا يخصّ علاقة الاسم بالمُسمّى نظراً إلى غياب الجانب الإرشادي في أكثر من حالة وموضع (ر. المُمسرحيّة الحرة) ولهذا السبب، تميل المقاربات الحديثة إلى استبدال مصطلح «الإرشادات الركحيّة» بمصطلح «الممسرحيات» تلك الطبقة السميكة المرافقة للحوار* والتي تشمل في جملة ما تشمل الإرشادات الركحية.

الأرغــــون

FR : Archonte

EN : Archon

« الأركونتا» هي أسمى وظيفة للقضاة الذين كانوا يحكمون الجمهوريّات الإغريقية. وكان عددهم تسعة بعدد القبائل في ذلك الوقت. وكانوا ينهضون بوظائف مختلفة، عسكريّة وسياسيّة ومدنيّة واقتصاديّة وثقافيّة، منها الإشراف على الاحتفالات الدّينية والثقافيّة. وفي هذا الإطار تتنزّل المسابقات المسرحيّة. والملاحظ أن الألعاب والمناظرات كانت تحتكِم إلى نظام المدينة اليونانية، إذ يقع تعيين أرغون أو حاكم أوّل يرأس كل سنة المناظرات الدراميّة ويمنحها اسمه.

كانت هذه المناظرات التي ترافق الحفلات الديونيزيّة تقام وفق نظام مُحكم وهيكلة قارّة، فالأرغون أو المشرف الأوّل يُعيِّن في نطاق تنظيم هذه السجالات مُعلمَ جوق* يتولىّ تكوين المرنّمين المشاركين في المسابقات الدراميّة. بعد ذلك يُعلن عن قائمة الشعراء أو الكتّاب الدراميين الذين وقع قبولهم للمناظرة. بالإضافة إلى ذلك يُعيّن الممثّلين حسب أهميّة أدوارهم: ممثّل سجالي أوّل، فثانٍ، فثالث. كما يُشرف الأرغون على تعيين الحكّام الذين يشكّلون لجنة الاقتراع ويتوِّجون الأعمال الفائزة بجوائز قيمة.، ثم يأمر بنقش أسماء الفائزين على المرمر تخليدا لذكراهم واعترافاً بمكانة المسرح في المدينة اليونانية آنذاك.

أرلوكـــــان

FR : Arlequin

EN : Harlequin

شخصيّة هِرجيَّة شهيرة ظهرت في الملهاة المرتجلة، * وكانت مثاراً للضحك إن على مستوى الصفات أو على مستوى المظهر.

من حيث الصّفات، يبدو أرلوكان عجيبا شاذّا عنيفا في بعض الأحيان، ساذجاً، شارد الذهن، جلفا، ولكنّه فَكِهٌ وظريف أحياناً أخرى، يفيض حيويّة وخفّة ورشاقة، ويأتي بحركات بهلوانيّة

تنشرح لها القلوب. وقد قُدّت صورته، اسما ورسما، من صورة هارلوكان الشيطان الأسطوري الهزلي الذي سكن وجدان النّاس في العصر الوسيط. وقد استنبط هذه الشخصيّة المسخرية ممثل الملهاة المرتجلة* الإيطالي فان غاناسا نزالي Van Ganessa Nazelli استرضاءً للجمهور الفرنسي حين كانت تُقدّم عروض الإيطاليين في القصور الملكيّة.

على مستوى المظهر الخارجي، يلبس أرلوكان دوما نصف قناع جلدي أسود ورباط ذقن. وقد نُحتت في هذا القناع جبهة كثيرة التجاعيد وحاجبان يعبرّان عن الدّهشة والاستغراب، يعلوان ثقبين صغيرين مكان العينين. أمّا لباسه، فيتكون من قطع قماش متعدّدة الألوان يربط بينها خيط أصفر، للدّلالة على الأصل المتواضع الذي انحدر منه.

وإذا ما أردنا رصد تطوّر هذه الشّخصية التي سيطرت على الرّكح* لعقود من حيث البناء، تبينا أنّها اتخذت أوجها عدّة على امتداد التّاريخ من القرن السّادس عشر إلى القرن التّاسع عشر.

الوجه الأوّل في القرن السادس عشر يُبرِز شخصية تغلب عليها الفظاظة كما بيّن النقاد، إذ ظهر أرلوكان أكولا عنيفا، وقحًا، سمجًا، داعرًا، ساخرًا، عابثًا، بهلواني الحركات وكذلك قضيبياً وهو ما ترمز إليه عصاه التي لا يتخلّى عنها أبدا، والتي يستعملها ليؤدّب بها مناوئيه وكذلك الأسياد متى اقتضى الأمر ذلك، تماماً كما كان يفعل «كاراقوز» في مسرح الظل* وهذا ما يقرّبه، إلى حدّ ما، من شخصيات الرّعاة البِرْغاميين العنيفين الماجنين.

أما الوجه الثاني، فقد ظهر بداية من القرن السّابع عشر، وهو يمثّل مقارنة بالصورة السّابقة، تغييرا ذا بال، فبانتقال الشّخصية من المسرح الإيطالي إلى المسرح الفرنسي أصبح أرلوكان أكثر ذكاء ودهاء، حائكا للمكائد، مُخيفا بنصف قناعه الجلدي الأسود وحاجبيه وعصاه دون أن يتخلّى عن مقوّماته الهزلية الثّابتة.

أمّا الشكل الأخير، فيقترن بتعدّد وظائف أرلوكان فهو الطّفل، والطّبيب، والخادم والمحبّ والعبد الخ.

لقد كان لهذه الشخصية المتعدّدة الأدوار والوظائف حظوة كبرى لطرافة بنائها وحركيتها الدؤوبة على الرّكح فضلاً عما تختزنه من وسائل الإضحاك، لذلك أثّرت أيّما تأثير في عديد الكُتّاب، فقد شدّت انتباه موليير فاستلهم منها الكثير لينحت مشاهير خدمه أمثال ماسكاري Mascarille، وسغانارال Sganarelle. كما أثّرت في لوساج Lesage وماريفو Marivaux بالخصوص الذي أُعجب بها أيّما إعجاب حتّى أنّه جعلها شخصيّة قارّة في العديد من مسرحياته نظراً لما تتوفّر عليه من ثراء وطرافة دراميّة كما في مسرحية **جزيرة العبيد**. L'Ile des esclaves

الأرلوكينيّات

FR : Arlequinade

EN : Harlequinade

يُتداول اللّفظ للإشارة إلى ما اختصّ به أرلوكان* من وسائل إضحاك في الملهاة المرتجلة* و، لاحقا، في الملاهي التي نُسجت على منوالها.

بالإضافة إلى هذا المعنى – وهو الأكثر استعمالاً – تُحيل الكلمة على جنس مسرحي ظهر في انجلترا بين القرنين السّابع عشر والتّاسع عشر.

في بدايتها، كانت الأرلوكينيات أقرب إلى الملهاة الإيمائية*، إذ تتوجّه إلى العين قبل الأذن نظراً لطغيان الخطاب الحركيّ فيها. وقد قامت الحبكة* على بنية سردية ثابتة تمحورت حول مغامرات أرلوكان العاطفية وضمّت أربع شخصيات أخرى: كولمبين Columbine، الفتاة العاشقة، وبنطالون* Pantalon، الأب الذي يعارض إقامة هذه العلاقة بمساعدة خادميه، بييرو Pierrot وكلون Clown.

حافظت الأرلوكينيات على هذه المكوّنات الأساسيّة ولكنّها شهدت مع مرور الوقت بعض الإضافات شملت بالخصوص مظهر الشخصيات الخارجي (استبدال الملابس الإيطالية المميزة بملابس العصر)، ومحدّداتها السّلوكية والنفسيّة (تحوّل أرلوكان من شخصية فجّة إلى مُحبّ حالم رومنسي) وتقنيات العرض (الظّهور الخارق للشخصيات المناوئة تحديداً).

ومن المسرحيات التي كُتبت في هذا الباب نذكر **أرلوكان وتميمته** للكاتب لان دروري Lane Drury ,Harlequin amulet.

الازدراء

FR : Sarcasme

EN : Sarcasm

(ر. الهزل).

الأزمـــــة

FR : Crise

EN : Crisis

يكتنف الغُموض هذا المفهوم إذ يربطه البعض بمحور الأحداث وطبيعتها في ما يربطه البعض الآخر بالمحور الزّمني فالأزمة، من وِجهة النظر الأولى، هي تطور في الأحداث يتميّز بالتّوتر الأقصى الذي يُولّد انفجاراً موصولاً بالتأزّم النّفسي والعاطفي أو الأخلاقي للشّخصيات.

أما في الطّرح الثاني، فتشير الأزمة إلى فترة يعسر فهمُها إن نحن عزلناها عن التسلسل الزّمني الذي يُفضى إليها، فهي تارة مرحلة تستبق التّعقيد وتمهّد للصّراع، وتارة أخرى تظهر قبل الفاجعة* وفك العقدة مباشرة كما الشأن في المسرح الإغريقي، وطورا ثالثا تأتي في بداية المسرحية إذا ما تعلق الأمر بالمسرح التحليلي

أمّا في المسرح الملحمي، فقد تغيّرت صياغتها فتمّ إفراغها من شحنتها الدراميّة وبُعدها الاستقطابيّ، فجاءت على قدم المساواة مع بقية مراحل الفعل الدرامي، وذلك حتى يبطل

التشويق وكلّ الأهواء التي يمكن أن تؤثّر في المتلقي وتمنع التغريب أو المباعدة*.

الاستبـــــاق

FR : Anticipation

EN : Anticipation

الاستباق، كما الومضة الورائية*، هو تقنية من التقنيات السّردية التي يعتمدها المؤلّف المسرحيّ والرّوائي لكسر الخطيّة الزّمانية والانزياح بالأحداث عن تسلسلها العاديّ أو النمطيّ.

يأخذ الاستباق في النصوص المسرحيّة شكل مشهد قصير، تنهض بالقول فيه شخصيات تتمتّع بقُدرات خارقة تؤهّلها إلى التكهّن بما سيأتي في قادم المشاهد من أحداث كما هو الشأن بالنّسبة للكهنة والعرّافين في المسرح الإغريقي عموماً وهو الدّور الذي يضطلع به مثلاً تيريزياس في **أوديب ملكًا** لصوفوكليس Sophocle, Oedipe Roi.

استبدال الشكل

FR : Transformation

EN : Transformation

(ر. التناص).

الاستدالــــة

FR : Régie

EN : Stage management

(ر. دفتر الاستدالة).

الاستراحــــة

FR : Entracte

EN : Intermission

تعني الاستراحة حرفياً «ما بين الفصول» أي ذلك الحيّز الزّمني المُمتدّ بين فصل وآخر والذي يؤطّره ركحياً نزول الستارة ورفعها.

يتوقّف الممثّلون أثناء الاستراحة عن الأداء، ولكن ركونهم إلى الرّاحة لا يعني توقّف الفعل، ففي المسرح الكلاسيكي* والرّومنسي، على سبيل الذّكر لا الحصر، يتواصل الفعل وتتسارع الأحداث خلف الركح* كما تدلل على ذلك المعطيات الجديدة التي تعقب الاستراحة (تغيير وضع أو صفة أو حالة) والتي تؤكّد أنّ بعض الوقائع والتطوّرات جدّت بعيداً عن أنظار المتفرّجين، وهو ما يجب أن يتفطّن له متتبعو العرض ويُسلّموا به وإلاّ عسر عليهم الفهم واستعصت عليهم متابعة ما يجري على الرّكح*

ينبني هذا التقبّل للمتغيّرات أثناء الاستراحة على اتّفاق فعليّ أومشارطة مسرحيّة* ضمنيّة بين المؤلف والمُشاهد، بين الباثّ والمتقبّل؛ ففي مسرحيّة **روي بلاص**، لفيكتور هوغو Victor

Hugo,Ruy Blas يتغيّر وضع البطل بشكل لافت بين فصلين متتاليين، إذ ينتهي الفصل الثاني وقد تُرك البطل في خطة سائس للملك، وترفع السّتارة* من جديد فيظهر روي بلاص في رتبة وزير أعظم.

تطول الاستراحة أو تقصر حسب مقتضيات العرض وظروف إقامته وهي، في كلّ الحالات، ضرورة مؤكّدة تُمليها جملة من الدّوافع والأسباب:

- المادّيّة والنفسيّة: فهذا الوقت المستقطَع ضروريّ في المقام الأوّل للممثلين حتّى يسترجعوا طاقاتهم لمواصلة التأدية والعطاء، وفي المقام الثّاني للمتفرّجين ليستريحوا وينصرفوا لقضاء حاجاتهم المادّيّة (من شرب وأكل ونحوه كما أشار إلى ذاك مؤنس الحكواتي في مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** لسعد الله ونوس عند إعلانه عن الاستراحة)، ناهيك وأن الاستراحة غالباً ما تعقب حدثا بلغ الذّروة يصل خلاله انفعال المتفرّج إلى أقصاه كما الأمر في الملهاة المعطفة* أو المأساة* وما شاكل من الأجناس المسرحيّة المشحونة عواطف.
- الأسباب الفنيّة والتقنيّة: توفّرُ الاستراحة مُتّسعا من الوقت لعدد كبير من المتدخّلين كقيّمي الملابس واللواحق والقيافة والاستدالة ومهندسي المناظر لتجهيز الركح* سينوغرافيا.

الاستراحة الهزليّة

FR : Détente comique

EN : Comic relief

في الأعمال الدراميّة الطّافحة بالمشاعر العنيفة، حيث يكون المتفرّج مشدودا ذهنيا ومشحونا عاطفيا كما هو الحال في المشجاة والملهاة المعطّفة* يلجأ الكتاب إلى إضافة بعض المقاطع الهزليّة لتجنيب هذا المتفرّج التوتّرات الحادّة التي تعصف به وذلك بإضافة مقاطع قصيرة يؤثثها الممثلون ببعض الحركات المسلّية أو المخاطبات المُوجّهة مباشرة صوب القاعة. وتأتي مثل هذه الإضافات خارج السّياق العامّ للمسرحيّة ودون رابط منطقي مع ما تعرضه من أوضاع ووضعيات، مبرّرها الوحيد هو المقصد الذي ذكرنا.

الاستعارة المجرّدة

FR : Antonomase

EN : Antonomasia

هي صورة بلاغية تتمثّل في تعويض اسم شخصية أو بطل في النصّ المسرحي كنايةً بمجموعة من الألفاظ غنيّة بالتّوريات والإيحاءات تمكّن من توصيفه واختزال ذلك كله في سمة مميزّة أو علامة فارقة تحدد هويته أو تبرزه على نحو ما، في موضع ما من النصّ ومرحلة ما من تطوّر الأحداث، أو في النصّ كلّه، مثال ذلك» الرّجل النمر» وهو تعبير أطلقته كسندرا في تنبؤاتها كناية عن هكتور وذلك في **حرب طروادة لن تقع** لجيرودو Giraudoux, La guerre de Troie

n'aura pas lieu أو الثّنَة الحمراء* التي التصقت كنائيا بالشخصية الهزلية المعروفة بهذا الاسم فاختزلت دورها وهويتها في مظهرها الخارجي.

الاستلاحـــة

FR : Vraisemblance

EN : Verisimilitude

الاستلاحة –أو مشابهة الحقيقة– كما يُفهم من التّعريف الذي أورده لها أرسطو Aristote– وهو أوّل من عرّفها – أو كما يمكن تبيّنها من خلال الجهاز المفهومي والاصطلاحي الذي انبثقت عنه، والذي انبنت عليه المدرسة الكلاسيكية في كل مقولاتها وفي كل الأجناس التي انضوت تحتها، هي اتّباع المؤلّف المسرحي نمطا في الكتابة يولّد لدى القارئ أو المتفرّج شعورا بأن ما يُعرض عليه من وضعيات درامية وشخصيات وأحداث ومواقف مطابق تماماً لما يُفترض أن تكون عليه الأشياء بقطع النظر عمّا إذا كانت مُجانبة للحقيقة أو مُتقيّدة بها.

فحين يقول أرسطو في كتابه **فن الشعر** الذي يعتبره النقّاد «إنجيل الأدب الكلاسيكيّ»، إن «عمل الشّاعر ليس نقل ما وقع ولكن ما كان يجب أن يقع»، فهو لا يدعو إلى القفز على الواقع ولا إلى التغافُل عن تصويره واستحضاره، كما قد يتبادر للذّهن، وهو لا يحثّ كذلك على تزييف الحقيقة عندما ينقل الكاتب الدراميّ أحداثا أو ينقل وضعيات.

من البديهي أن التقيّد بالحقيقة والعمل على إثباتها هو مشغل من المشاغل الأصليّة للمؤرّخ وهاجس من هواجسه الدّائمة، ولكن لا مانع بالنّسبة لأرسطوطاليس أن ينقلها المؤلف إلى القارئ شريطة ألاّ يتسبّب نقلها في إزعاجه جرّاء تضاربها مع أفق انتظاره وتصوّره للأشياء وتمثّله للعالم.

انطلاقاً من تعريف أرسطو للاستلاحة بوصفها مقولة فنيّة يحتكم إليها الكاتب ويرصد آثارها المتلقيّ، يؤكد بوالو Boileau «أن العقل لا ينتشي بما لا يُصدّقه». هذا الرّأي الذي يحمل روح الاستلاحة ومقاصدها، ينفتح على معاني كثيرة لعلّ أهمّها:

- أنّ ما يهمّ المتفرّج المعاصر للمسرح الكلاسيكي، عندما يشاهد عملا لراسين أو كرناي أو موليير أو غيرهم، ليس مدى تقيّد هذا العمل بالحقيقة (التّاريخية أو الأسطوريّة أو ما شابه) وإنّما ما ينطبع في خلده ويستقرّ في ذهنه، على أنّه لا يتعارض مع مسلّماته ومقولاته الذّهنية والأخلاقيّة والاجتماعية. بعبارة أخرى، ما يهمّه هو أن تتصرّف الشخصيات مثلاً كما يُفترض أن يتصرّف الأفراد في وضعيات مماثلة وهذا ما يدفعه إلى رفض مواقفها الحادّة أو الاستثنائيّة أو المتطرّفة فلا يصدّقها حتى وإن كانت موثّقة في الكتب المحكّمة.

تلتقي الاستلاحة في مقاصدها مع مصطلح آخر مرتبط بها وهو اللّياقة*، فعندما نقيم تقاطعا بين المصطلحين أو المقولتين، ندرك بوضوح تامّ الحظوة الكبيرة التي يتمتّع بها القارئ أو المتفرّج في جمالية التلقّي الكلاسيكية، فمن أوكد

واجبات الكاتب تطويع الحقيقة إن لزم الأمر، وذلك بالتّخفيف من حدّتها لكي لا تنسف مبدأي الاعتدال والتعقّل اللذين قامت عليهما المدرسة الكلاسيكية.

الاستهـــلال

FR : Prologue
EN : Prologos

يستوعب هذا المصطلح معنيين، فهو أوّلا خطاب قبل الخطاب موجّه للقراءة فحسب، يندرج في عتبات النصّ، فيأتي في شكل توطئة يستهلّ بها المؤلّف أثره.

أمّا المعنى الثاني والمتّصل بالعرض، فيحيل على شخصية استهلالية* توظّف لأغراض شتىّ. والاستهلال بهذا المعنى هو شكل مبسّط من العرض التمهيدي* تنهض بالقول فيه شخصية غير مساهِمة في الأحداث، تكون أحياناً خارقة كما في أعمال أوريبيدس Euripide.

فنيّا وتاريخيّا، وُظّف الاستهلال بطرائق كثيرة وصيغ متنوّعة: كان عند الإغريق القُدامى، مُكوّنا من المكوّنات القارّة في المسرحيّة وهو تحديداً الجزء الذي يسبق دخول الجَوق*.

أمّا عند الرّومان، فقد كان دوره أساسياً لتفادي اللّبس* وفكّ الطلاسم وتسهيل عمليّة الفهم خاصة في المسرحيّات القائمة على التّشابه المحيّر بين الشّخصيات كما هو الأمر في مسرحية بلوطس **أمفيتريون** Plaute, Amphytrion إذ تُدرج فيه بعض المعلومات التي تخصّ الاختلاف في اللّباس والهيأة ومظهر الشخصيات المشابهة لبعضها مشابهة تامّة، وذلك لإزالة اللّبس.

وبخصوص أعمال تيرنس Térence، قام الاستهلال بوظيفة تبريريّة دفاعيّة، حتى أنه كان إلى الفاصل النقدي* أقرب، فقد عني فيه الكاتب بالدّفاع عن آثاره والتصدّي للانتقادات التي أثارتها أعماله السابقة، وطَلبِ الحلم في النقد لما يُقدّم من أعمال لاحقة. هذه الوظيفة ورثها المسرح الكلاسيكي* الفرنسي كما يلاحظ في فواتيح أعمال كرناي وراسين، وهي تقوم مقام الممسرحيات الحافة. ولقد ساعد على تمثّل العالم وفهم كيفيّة تجسيد الرّؤى والأفكار عبر الأشكال. كما أنه جعل المتلقّي قادرا على تتبّع الأحداث في تسلسلها أو استباقها لأنه يُحاط علما بكل ما ييسّر ذلك.

في العصر الوسيط، تعدّدت وظائف الاستهلال فكانت بالأساس:

- درامية: فقد اتخذ قائد الألعاب* من الاستهلال وسيلة لتقديم معلومات من شأنها أن تضيء الفعل الدراميّ.
- وعظية مع مسرح الأسرار: فقد ذكر النقّاد أن المؤلّف الدراميّ ينبّه فيه إلى حِيَل الشّيطان ومكره ووساوسه وطُرق الغواية التي يتوخّاها والتي ستتعرّض لها المسرحيّة بالتفصيل.
- نفسية: يخلق الاستهلال جوّا ملائما للتّلقي، إذ غالباً ما يتّسم بالظّرف والطّرافة لتهدئة

متفرجي ردهة المسرح المعروفين بالشغب والعنف.

لاحقا، في القرن السابع عشر، وقع تجديد الاستهلال فوُظّف لغايات سياسيّة فضلاً عن التبرير والدّفاع، من ذلك مثلاً ظهور شخصية تدعى «التقوىّ» في استهلال مسرحية **آستار** لراسين Racine, Esther، تمجّد الملك لويس الرّابع عشر أكثر مما توضّح المأساة.

في نفس الفترة، اتخذ الاستهلال طابعاً حيويّا تهكميّا في المسرح الإيطالي، فأخذ شكل حوار* بين الممثّل والكاتب أو بين المدير وأحد المتفرّجين. وهذا ما وظّفه سعد الله ونوس في مسرحيّته **حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران** في القرن العشرين.

أمّا في العصر الحديث، فقد أصبح الاستهلال في بعض الأعمال أكثر التصاقا بالعمل المسرحي من حيث الفنيّة الدراميّة، إذ يمكّن من ربط الإيديولوجي بالجمالي. وعلى هذا النّحو، يُصبح الاستهلال جزءًا لا يتجزّأ من العرض التمهيدي*، مُوجِّها للقراءة عبر وظيفة إيديولوجية. مثال ذلك مسرحية **أنتيغون** لأنوي Anouilh, Antigone، حيث يقع تقديم الشّخصيات تباعا وتوصيفها والتطرّق إلى دوافعها على نحو يتماشى والأحداث، ويسمح بطرح قضايا مُعاصرة عبر إعادة كتابة الأسطورة. هذا وقد أصبحت الشّخصية الاستهلالية* في هذا الأثر (والتي تُسمّى كنائيا بالاستهلال le prologue) شبيهة إلى حدّ كبير بالمُعلن في المسرح الرّمزي وبالأساس في أعمال كلودال Claudel.

أسفل السّتارة

FR : Bavette

EN : Flap

هو الجُزء الأسفل المطرّز الذي يُحلّي الستارة فيحجب الفجوة بينها وبين أرضية الركح*. في اللّغة المسرحيّة الخاصّة، أُخذ اللّفظ مجازا عن تسمية المِرْيلة أو الصّدارة التي توضع على صدر الوليد لأن وظيفتها الحجب أيضاً.

الأسمـــــال

FR : Hardes

EN : Rags

لباس رثّ وأقلّ قيمة وجِدّة من كساء ممثّلي الملهاة* في الماضي. وقد كان يرتديه المُمثّلون الجوّالون حتى القرنين السّادس عشر والسّابع عشر لقلّة ذات اليد، حسب مُؤرّخي المسرح، إذ يظهرون في لبوس ممزّق ومُرقّع يحصلون عليه من هنا وهناك. ولهذا السّبب اكتسبت هذه الأسمال بُعدا دراميّاً وإيديولوجيا في ذات الوقت إذ تُوظّف توظيفا يشي بنوعية الأدوار التي يقوم بها الممثّل* وتُقرأ كمؤشر على انتمائه الطّبقي.

الإشـــــارة

FR : Indice

EN : Index

(ر. السّيميائيّة).

الأشكال الماقبمسرحيّة

FR : Formes pré - théâtrales

EN : Pre - theatrical forms

(ر. الاحتفالية).

أصناف المَشَاهد

FR : Types de scènes

EN : Type of stages

تُفيد عبارة مشهد، في معناها المتداول كما في مفهومها الاصطلاحي، ما يُمكن مشاهدته وذلك بغضّ النّظر عن مُحتوى المُشاهدة والفضاء الذي تتمّ فيه.

نصيّا، هي وحدة تنتظم في مجموعة من الوحدات المتتالية والمترابطة التي يتكوّن منها الفصل*؛ فالمشهد هو حيّز زمني في الفصل* ووحدة من وحدات التّقطيع الصغرى (ر. التّقطيع)، وهو يستمِدّ وِحدته من فحوى الحوار* أو من الفضاء الذي يحتضنه ونحوه. لكنّ هذا التّعريف الموحّد الذي ينسحب على كلّ المشاهد المُتعاقبة في الأعمال الدراميّة تحديداً، لا يجب أن يقودنا إلى طمس الاختلافات الجوهريّة بينها والتي يُمكن أن نبرزها إذا ما اعتمدنا في تصنيفها هذا المقياس أو ذاك والمقاييس كثيرة:

تُبَوَّبُ المشاهد إلى أحاديث فرديّة وحوارات ثنائيّة وثلاثيّة ومتعدّدة إذا ما قيّمناها من منظور كمّي بحت، أي من حيثُ عدد الشّخصيات المتحاورة.

أمّا إذا نظرنا إليها من حيث التّوزيع، فيُمكن أن نخلص إلى تبويب مُغاير. وعلى هذا الأساس يختلف المشهد في العرض التمهيدي* عن مثله في التّعقيد أو في فكّ العُقدة*.

المعيار الثّالث في التّقسيم يعود إلى طبيعة المشهد في علاقته بما يسبِقه أو يعقُبه من مشاهد. وهذا ما ينسحب مثلاً على المشهد المرتَقب* والمشهد الرّسمي*.

من المقاييس المُتداوَلة أيضاً وصلُ المشهد بطبيعة الفضاءات التي تُؤطّر الأفعال الدراميّة، فاعتماد هذا المقياس يُفضي بالضّرورة إلى تقسيم المشاهد إلى داخليّة عندما تكون الفضاءات مُغلقة (كالغرف والقاعات) وخارجيّة عندما تكون أُطُرها المكانيّة فضاءات مفتوحة (الحدائق والسّاحات العامّة وما شابه).

الإضـــــاءة

FR : Eclairage

EN : Lighting

تُعَدّ الإضاءة مُقوّما أساسياً من مقوّمات التّصميم الرّكحي* والعرض، وهو عمل يضبطه مصمّم

الأضواء* لإضاءة الزّخارف والممثّلين حسب تصوّر مُعيّن، ويُنفّذه الآلاتيون تحت إشرافه.

أثار هذا المصطلح بعض الجدل عند المعجميّين قبل أن يستقرّ مفهومه، فقد استُعمل في البداية لفظ «الإنارة» وعُوّض في العصر الحديث بلفظ «الإضاءة"لتوفّره على مردودية دلالية أكبر، إذ يُفيد لا فقط تسليط النّور على الزُّخرف* وإنّما أيضاً الخلق والنّحت والإبداع بواسطة الأضواء

الإضاءة عبر التّاريخ: مرّت الإضاءة عبر التّاريخ بمراحل هامّة، تطوّرت خلالها التصوّرات والأساليب والوظائف.

في البداية، أُقيمت العروض في الفضاءات المفتوحة من ساحات عامّة وأسواق ونحوِها أو في المسارح اليونانية والرّومانية القديمة في وضح النّهار، فلم يكن القيّمون على العروض وقتئذ يحتاجون للإضاءة إلاّ لِماما، فيستعملون عند الاقتِضاء المشاعل ولم تتأكد الحاجة للإضاءة إلاّ بتغيير الفضاء من ناحية، وتوقيت العرض من ناحية أخرى. وكان ذلك بداية من النّصف الثّاني من القرن السّابع عشر، عندما أقيمت العروض ليلاً في بعض الأحيان في القاعات المُغلقة والقُصور ونحوها.

استُعملت في البداية ثريّات صغيرة يحوي كل منها مشاكٍ أو مصابيح تتكوّن من فتائل مُشتعِلة في زُجاجات تحوي خليطا من الزّيت والشّحم يتسرّب منها دخان مزعج أسود، وكان يُشرف على تنظيف هذه الوسائل قيّمو الشّموع، يقطِفون ذؤابات الفتائل للحدّ من الدّخان والتّمكين من إضاءة أفضل، ويقع ذلك زمن الاستراحة* وكانت النّجفات تُضيء الرّكح* وقاعة العرض باستمرار لأنّ قاعدة اللّياقة* تفرض عدم ترك المتفرّجين في الظّلام الحالك، بالإضافة إلى ذلك فإنّ إنارة الزُّخرف* بطريقة مُتواصلة هي صيغة للتّعبير عن وحدة الفضاء، وبذلك كانت وظيفتُها منسجمة مع الفنيّة الدراميّة الكلاسيكيّة.

في القرن الثّامن عشر عُوّضت النجفات بثريا كبيرة وحيدة أمّا المَشاكي فاستُبدلت بالشّموع

وفي بداية القرن التّاسع عشر، وقع استعمال الغاز لأوّل مرّة وشكّلَ ذلك نُقلة نوعية، إذ لم يعُد الممثّلون يُؤدّون أدوارهم في تلك الفضاءات التي تعبق بروائح الدّخان، كما أنّ المسارح أصبحت آمنة وأقلّ عُرضة للحرائق كما كان الأمر في الماضي.

وفي آخر هذا القرن وقع استعمال النّور الكهربائي في مؤسّسات عريقة «كالكوميديا الفرنسية» و«الأوبرا» بعد أن تطوّرت الإنارة بتطوّر الأبحاث والاكتشافات العلميّة؛ وكان ذلك بمثابة مُنعرج حاسم أرّخ لبداية الإضاءة العصريّة، فقد أصبح بالإمكان إطفاءُ الأضواء متى لزم الأمر، والتحكّم في شدّتها وقوّتها والتدرّج بها بالتّخفيف أو التّكثيف أو الإطناب واقتصرت الإضاءة على فضاء اللّعب* فحسب، وتكثّفت الطّرائق وتطوّرت الأساليب

الإضاءة في العصر الحديث: تُمثّل الإضاءة في العصر الحديث «زُخرُفا حيّا» على حد تعبير رينغاارت Ryngaert، فهي لدِنة متحرّكة، مُنْسابة تخلق الفضاءات وتوحي بالأزمنة والتّرابط بينها، وتُبدع كذلك كلّ الألوان، كما ذهب إلى ذلك

أدولف أبيا Adolphe Appia. وقد تطوّرت إلى درجة أنّها أصبحت ضربا من ضروب الرّسم، تنحت الأشكال وتُوزّع الظّلال وتُبدع مناخات متعدّدة؛ كما أنها تُقسّم الفضاء أو تُعيد هندسته، تُكثّفه أو تُشظّيه، تعوّض الزّخرف المبني* الثّابت أو تعدّده. أمّا الممثّلون فتحجبهم أو تبعثهم على الرّكح* من جديد في لمح البصر. وبذلك اكتسبت الإضاءة وظيفة فنيّة دراميّة هامّة تُساعد الممثّل* أثناء تأديته لدوره.

وإلى ذلك فهي تتوفّر على وظيفة سيميائية واضحة، فهي تُعبّر علامياً (وفق سنن دقيقة يُمكن تفكيكها وقراءتها) على حالات ووضعيّات بعينها يتطابق فيها الدّال بالمدلول، فالضوء المتدفّق يعني الفرح مثلاً والمتخثّر بدرجاته يعني تارة الضبابيّة، وتارة التأمّل، وطورا آخر التأزّم، أمّا الإضاءة من أسفل إلى أعلى، فهي، وان تُثبّت الممثل* في مكانه وتَعزِله فضائيا، فإنّها توحي بالعظمة، إذ تُضخّم جسد الممثّل بالظّلال (ر. حمّام السّيقان)؛ أمّا إذا استُعملت المصادر الضوئية من الأعلى إلى الأسفل، كما فعل كلود ريجي Claude Régy في إخراجه لمسرحية **المجانين في انقراض** لبيترهندكة Handke Peter, Les gens déraisonnables sont en voie de disparition، فهي توحي بالضّعة وضآلة الشّخصيات (ر. الأضواء الفوقية).

والإضاءة إلى ذلك، تملك سُلطة التّسمية والإشارة والإيحاء من خلال التّلاعب والاستعمالات المعقّدة والذّكيّة. وقد بلغت درجة من الكمال والإتقان والتخصّص حتىّ أنها أصبحت علما قائماً بذاته يُدرّس في الجامعات والمعاهد العُليا ذات الصّلة.

الإضاءة الخلفية

FR : Contre-jour

EN : Backlighting

هي مصدر ضوئيّ ينطلق من آخر الرّكح باتّجاه صدر الرّكح لإضاءة الممثّلين من خلف.

الإضاءة السّوداء

FR : Lumière noire

EN : Black light

انبنى هذا المصطلح على صورة بلاغيّة اجتمع فيها النّقيضان (الإضاءة* في مقابل السّواد) مما يُقلّل ظاهريّا من وَجاهة استخدامه.

والحقيقة أن السّواد المشار إليه في التّسمية ليس إلاّ توصيفا للكيفيّة التي تتمّ بها الإضاءة* إذ تأتي متقطّعة، تتناوب فيها العتمة والنّور وفق إيقاع محدّد. وهذه المراوحة ناتجة عن ضوء بنفسجيّ ينعكس على الأجسام والأشكال والملابس فيجعلها تشعّ بدورها بطريقة متقطّعة كما يحدث في الملاهي اللّيلية مثلاً.

الأضواء الفوقيّة

FR: Herses

EN: Batten

هي مجموعة من المناوير المعلّقة فوق خشبة المسرح تضيء الزّخارف والممثّلين من الأعلى.

لتركيز هذه الأضواء واستغلالها الاستغلال الأمثل، يستعين قيّمو الإضاءة بطريقة من الطّرق المعروفة لدى أهل الاختصاص كتلك التي ضبطها ماك كاندلس Mac Candless والمتمثّلة في تقسيم الرّكح* إلى مربّعات لا يتجاوز ضلع الواحد منها مترين ونصفا، بحيث يُضيء كلّ منوار مقسما من هذه المقسمات.

أضواء صدر الرّكح

FR : Feux de la rampe

EN : Footlights

خلافاً للمناوير الأرضية التي يلجأ إليها المخرج عَرضا لإضاءة الزّخارف أو الممثّلين فقط، تُوظّف هذه الأضواء من أسفل إلى فوق لإنارة الرّكح* بأكمله.

حلّت أضواء صدر الرّكح تدريجيّاً محلّ الشّموع التي كانت تُستعمل لنفس الغرض، وأصبحت عنصراً قارّا في المعمار المسرحي، مُثبّتة على الواجهة الأمامية.

إطار الرّكح

FR : Cadre de scène

EN : Frame of scene

هو الجزء الذي يتقدّم واجهة الركح الأمامية، وهو مكوّن ثابت في المعمار المسرحي خلافاً لهيكل الرّكح.

يتكوّن هذا الإطار من ثلاثة أضلع: ضلعان عموديان على اليمين واليسار وثالث أفقي توشّيه أحياناً بعض الزّخارف الحقيقيّة أو المزيّفة حسب المسارح.

من وظائف هذا الإطار، كما بيّنها ماكس فريش Max Frish، عزل العناصر البشريّة (الممثّلون) والماديّة (الزّخارف واللّواحق) التي يحتضنها، عمّا يوجد في غيره من الفضاءات، فيتحوّل هذا الإطار في نفس الوقت إلى حدّ فاصل، عازل ونافذة مفتوحة على عالم استثنائي، عالي التّرميز.

الإظهار الرّمزي

FR : Ostension

EN : Ostension

ارتبط المصطلح في الأصل، قبل ترحيله إلى الحقل السّيميائي، بمعرض القُربان المقدّس الذي تتخلّله تلك الحركة البالغة الدّلالة والعالية التّرميز التي يُشار بها إلى تضحية وعذابات عيسى عليه السلام أي دمه وجسده.

خارج المجال الدّيني، يُطلق اللفظ على كل حركة يأتيها الإنسان (الممثّل أثناء العرض مثلاً) للإشارة إلى شيء أو وضع ما، يلفت الانتباه إلى إحدى صفاته أو مدلولاته، على أن تستوفي تلك الحركة بعض الشّروط الأساسية:

- أن تكون مستقلّة بذاتها، أي ألاّ تحتاج إلى معاضدة القناة اللّغوية لإبراز معانيها.

- وأن تكون حاملة لخطاب يُدرك المتلقّي معناه من خلال وضعيّة التلفّظ.

من الأمثلة التي نسوقها رفع اليدين إلى السّماء طلبا للعون أو إدانة لظلم الظّالمين.

الإعــــلان

FR : Annonce

EN : Announcement

كانت للإعلان وظائف كثيرة عبر تاريخ المسرح، وكان ينهض به خطيب أو منمّق كلام له تأثير في السّامع مثل الممثل فلوريد Floride الذي برع في ذلك في القرن السّابع عشر.

في مسرح الأسواق* كان الإعلان عبارة عن إشهار غايته جلب المارّة واستقطابهم لمشاهدة المسرحية بعد الانتهاء من الملهاة الفاتحة*. وكان مشاهدو ردها ت المسرح تحديداً يحبّذون الإعلان ويطلبون من منمّق الكلام أن يخبرهم في نهاية العرض عن العرض المُوالي.

أمّا إبّان الثّورة الفرنسيّة، فلم يعد الإعلان صدى للفرجة والعرض فحسب، وإنّما أصبح مناسبة ينقل فيها المُعلِن الأحداث التي يعيشها المجتمع وآخر الأخبار التي تَجِدّ على السّاحة السّياسية كالتّصدي لأعداء الثورة، إذ يقدّم المعلن زمن الاستراحة معلومات عن الخونة الذين يتمّ إعدامهم بالمقصلة في السّاحات العامّة.

أمّا في التّاريخ المعاصر، فقد انصرف الإعلان إلى إحاطة الجمهور علما بكل ما يحدث من تغيير ومشاكل طارئة من شأنها أن تؤثر سلبا على تأدية الممثلين وبالتّالي على قيمة العرض كما فعل المعلن موناي سوللي Mouney Sully سنة 1904 بخصوص الوعكة الصحيّة الطارئة التي ألمّت بالممثّلة القديرة في ذلك الوقت الآنسة رايشنباغ Melle Reichembag، فمنعتها حالتها الصحيّة من المشاركة في العرض.

إغراء الجماهير

FR : Attrape - parterre

EN : Seduction of the audience

تناول فولتير Voltaireمفهوم إغراء الجماهير وقد عنى به الكتابة الجيّدة والقطوف الدّانية (مخاطبات مسهبة رشيقة، ومقتطفات شعريّة حماسيّة، وأحاديث فرديّة مؤثِّرة) وكلّ ما من شأنه أن يغري المشاهدين. ذلك أن الجمهور الذي يشغل ردهة المسرح كان من السّوقيّين والمهمّشين، وأصحاب الطّباع السيّئة، الميّالين بطبعهم إلى التّهريج، لذلك يكثر من التّعاليق المُستهجنة قصد الإضحاك عن طريق مهرّج مزّاح, ولهذا توجّب إغراؤه بخطاب ينتزع إعجابه ويستجيب لأفق انتظاره، وبالتّالي يدفعه إلى متابعة العرض والتزام الهدوء.

أغنية المباعدة

FR : Song

EN : Song

هي وسيلة من وسائل التّغريب التي وظّفها المسرح الملحميّ لمساعدة القارئ أو المتفرج على بناء موقف نقدي من الأحداث التي تعرض عليه.

على مستوى الشّكل، تتكوّن أغنية المباعدة من مقاطع شعرية تعقب مقاطع حوارية، تُعَدُّ مضامينها بطريقة هزليّة ساخرة في أغلب الأحيان كما في **بنادق الأم كارار** لبرشت Brecht, Les fusils de la mère Carrar. لكنّ هذه النّوعية من الأغاني غالباً ما تَرِدُ في نَفَسٍ إشفاقي، خلافاً للحوار* الذي يكون عادة حجاجيا. والغرض من ذلك، رغبة الكاتب في النّفاذ إلى قلب المتفرّج ووجدانه بعد أن تمت مخاطبة عقله.

تتجسّم هذه الصّياغة في أغنية «المرأة والجندي» في **الأم شجاعة وأبناؤها** لنفس الكاتب. في هذه الحالة ونظراً لإمكانية التّماهي بين الجمهور والممثّل المؤدّي لهذه الأغاني ذات النفس الإشفاقي والطّافحة بالمشاعر كما أسلفنا (وفي ذلك نسف لمقاصد النص)، يؤكد رائد المسرح الملحمي على ضرورة اتباع أسلوب ينتفي فيه الطّابع الغنائي والطربي عند التأدية. وهذا ما نستشفه من ميل برشت إلى استبدال الكلمة الألمانية Lieder، التي تتضمّن معنى الطرب، بالكلمة الإنجليزية Song التي لا تحمل وجوبا هذا المعنى الحافّ.

في العالم العربي، استعمل سعد الله ونوس الذي اعتمد الجمالية البرشتية، أغنية المباعدة في نهاية مسرحيته **مغامرة رأس المملوك جابر**، في اتصال مباشر حيّ بالجمهور للنّفاذ إلى عقله والعمل على توعيته وتسييسه، حتى يتخلّى عن سلبيته ويثور ضدّ القهر والدكتاتورية والفساد.

الافتتـــــــاح

FR : Exorde

EN : Exordium

عند علماء البلاغة الرومان واليونانيين القدامى، يفيد الافتتاح القسم الأوّل الذي يمهّد به المتكلم للأقسام الأربعة الأخرى التي يقوم عليها خطابُه، يخصّصه لشدّ انتباه المتلقّي.

أمّا في المسرح القديم وفي المأساة تحديداً، فيحيل على نشيد الجَوْق* في أول ظهور له على خشبة المسرح.

الإفريـــــز

FR : Frise

EN : Border curtain

يرتبط اللفظ بمعجم الزخرفة وهو عبارة عن قماش أسود يتراوح طوله بين0,5م. وثلاثة أمتار يوضع أفقياً لإخفاء ما لا يجب أن يراه الجمهور من مكوّنات قفص الركح*.

أفق الانتظار

FR : Horizon d’attente

EN : Horizon of expectations

ارتبط مفهوم أفق الانتظار بنظرية التلقّي التي وضعها للتّداول والنّقاش إيزر Iser وياوس Jauss خاصّة، والتي انبنت في مُرتكزاتها الأساسية على محوريّة القارئ وأهميّته دون أن تُغفل العلاقة القائمة بداهة بينه وبين المؤلّف والنّص. لقد ثمّنت دورَه الفاعِل واعتبرت قراءته للنص عملية إبداعيّة تكاد تُضاهي عمل المُؤلّف؛ فالنص وإن كان معطى ثابتا ووليد لحظة تاريخية معلومة، فإنه حمّال لقراءات متغيّرة ومتعدّدة بتغيّر الزّمان والمكان وبتعدّد الأسئلة التي يطرحها عليه القرّاء على ضوء المستجدّات (تغيير في الذوق العام، في القيم، في الأوضاع الاجتماعية، الخ..).

وكنتيجة لهذا الطّرح الذي يشدّد على قيمة المتلقي (القارئ أو المتفرج) في بناء المعاني الكامنة في النّص وتجسيم وظيفة الأدب الاجتماعيّة، أرست نظريّة التّلقّي هذه أسسًا جديدة لما يجب أن يكون عليه تاريخ الأدب، مُلحّة على ضرورة الأخذ في الحسبان بمختلف القراءات التي يتمّ إنجازها عبر الأزمنة لهذا الأثر أو ذاك، بالإضافة إلى دراسة الأجناس والأشكال الأدبيّة في علاقاتها بواضعيها أو مُؤلّفيها.

ومن المصطلحات التي تمحورت حولها هذه النظريّة (و قد سجلت حضورا لافتا في عديد الدّراسات الأكاديمية في الرّبع الأخير من القرن العشرين)، نذكر «أفق الانتظار». ولهذا المصطلح الذي برز تاريخيّا قبل ظهور هذه النظرية في كتابات هوسرل Husserl وغادامير Gadamer معان واستعمالات عديدة ومتقاطعة نوردها مبوّبة لمبد إ الإيضاح:

- أفق الانتظار: هو بصفة مجملة مناخ القارئ الذّهني عندما يشرع في قراءة أثر أدبيّ ما، ويتحدد هذا الأفق أو هذا المناخ على ضوء عدّة عناصر:
- الإلمام بخصائص الجنس الذي ينتمي إليه هذا الأثر.
- المعرفة المسبقة، من خلال نصوص أخرى، بالموضوع الذي يتطرّق إليه الكاتب في نصّه. معنى ذلك أننا مثلاً عندما نقرأ **الأيام** لطه حسين، نستحضر آليّا أو هكذا يجب أن نفعل، بعض النّماذج التي كُتبت في باب السيرة الذاتية. فالمناخ الذّهني إذن هو كمّ من المعارف الأدبية الجاهزة والمسبقة، تنضاف إليها انتظارات وأسئلة ذات طبيعة غير أدبيّة، يسعى القارئ إلى العثور على أجوبة لها في النّص. هذان المكونان دفعا بروّاد هذه النظريّة إلى تقسيم منهجي لأفق الانتظار إلى قسمين: أفق انتظار أدبي وأفق انتظار تاريخيّ واجتماعيّ.

من حيث الاستعمالات المنهجيّة، أفضى هذا المصطلح إلى دراسة عديد الوضعيّات والحالات كاستجابة النصّ لأفق انتظار قارئه أو عدم ملاءمته له مع ما ينتج عن كل حالة من آثار ونتائج.

خلصت الدراسات إلى حَقِيقَة أولى مفادها أن الأعمال الأدبيّة التي تستجيب كليّا إلى ما ينتظره

قراؤها المعاصرون، غالباً ما يكون وفاؤها لهذا الأفق سببا في فشلها واندثارها تدريجيّا وهذا ما ينطبق مثلاً، على المسرح الطلبي* نظراً لارتباطه بغايات محددّة (تمجيد النظام الملكي، الدّعاية السّياسية الخ...) وفي حالات أخرى تقيم بعض النصوص علاقات شديدة التوتّر مع قُرّائها المعاصرين تحديداً، فعندما يبحث القارئ عن المألوف فيها ويتهيّأ لولوج عالم تعوّد عليه من قبلُ، يفاجئه النص ويخاتله. مثال ذلك، عندما يُقبل المرء على قراءة أو مشاهدة أعمال بيكيت Beckett وأداموف Adamov، يعتقد أنه سيجد أعمالًا شبيهة بمسرحيّات كازيمير دي لافينيُ Casimir Delavigne وأوجين سكريب Eugène Scribe، وإذا به يكتشف آليات في الكتابة والعرض مُغايرة تماماً لأفق انتظاره. هذه المخاتلة أو هذه الهوّة بين المبدع والقراءة، بين الباثّ والمتلقّي جديرة بأن تُعتمد لمعرفة مدى إسهامات المؤلفين في تطوير الآداب والفنون كما نُبيّن في مدخل الانزياح الجمالي*.

الاقتبـــــاس

FR : Adaptation

EN : Adaptation

اصطلاحيا، يستوعب لفظ الاقتباس، في جلّ التعريفات التي تناولته معنيين متلازمين: يفيد الأوّل الأثر المقتبس، في ما يشير الثاني إلى مُجمل الأعمال والآليات والتّقنيات التي يوظّفها المؤلّف في تشكّل وصياغة ذلك الأثر.

يتم الاقتباس، بغضّ النظر عن مجالات الإبداع التي يشملها أو يغطّيها، (قصة، مسرح، سينما الخ)، بصيغ مختلفة وصور متعددة، نورد بعضها مع التّأكيد على إمكانية تقاطعها:

- المحافظة على نفس نظام التمثل (ر. التناص) الذي اعتُمد في النصّ الأصلي (إذا كان هذا النص سرديا مثلاً، يكون العمل المقتبس سرديا).
- استبدال النظام السّردي بالنظام الحواري وهذا ما ينطبق، على سبيل الذّكر، على كلّ الأشرطة السينمائية المُقتبسة من قصص نجيب محفوظ أو من قصص غيره من الكتّاب.
- الاعتماد، عند الاقتباس، على نفس اللغة التي صيغ فيها النص الأصلي أنّى كان نظام التّمثل المنبثق عنه.
- اللّجوء إلى لغة مغايرة لها، لغة يفهمها المتلقي (استبدال لغة من لغات الغرب بلغة الضّاد مثلاً).
- استعمال أدوات تعبيرية مختلفة تماماً عما وُظّف في النص المصدر*، من ذلك مثلاً تحويل نصّ سردي إلى شريط مصوّر.

صُور الاقتباس كما نرى كثيرة وكذلك الأسباب التي تدفع إليه. ففي مجال المسرح مثلاً، يلجأ البعض إلى الاقتباس عندما لا يستجيب النص المصدر* إلى مستلزمات الركح* وإكراهات العرض، ولعلّ أحسن مثال على ذلك مسرحية **الخف الحريري** لكلودال Claudel, Le soulier de satin التي لو لم يُقْدِم البعض على تطويعها

وإعادة صياغتها، لبقيت في الرّفوف، إذ يتطلّب عرضها في صيغتها الأولى ساعات طويلة.

السبب الثاني الذي يُحفّز على الاقتباس هو عدم القدرة على التأليف، النّاجمة عن ضعف التقاليد في مجال من مجالات الخلق والإبداع. وهذا ما يفسر مثلاً ظاهرة الاقتباس الدرامي اللافتة للانتباه التي أقدم عليها الكتاب العرب في بداية القرن العشرين كما بيّن ذلك بإطناب علي الراعي في كتابه **المسرح في العالم العربي**، فقد نهل الكتاب المبتدئون في مجال التأليف المسرحي جل أعمالهم من المخزون الغربي، فحافظوا تارة على العناوين الأصلية وأسماء الشّخصيات في النصوص المصادر، وأدخلوا تارة أخرى بعض التّحويرات التي شملت العناوين ونظام الأسماء وبعض الشخصيات وغيره، ولكن بقيت النصوص المقتبسة عموماً عربيّة اللّغة، غَربية الهُوية.

ثمّة أيضاً دافع آخر حفّز كثيراً من المبدعين (الرسّامين منهم بالخصوص) والمربّين علاوة على السلط الرّسمية ودور النشر، وهو دافع تربوي أو تعليمي. ومن الأعمال التي تتنزل في هذا الإطار، نُشير إلى ذلك المشروع الجبّار المتمثّل في تحويل روائع المسرح الكلاسيكي العصِيّة الفهم على الناشئة، إلى أشرطة مُصوّرة مُستغلّين في ذلك مُيولاتهم الفطرية إلى الفن التاسع.

إلى جانب هذه الأسباب والدّوافع النبيلة هنالك أسباب تجارية صِرفة، إذ يقصر البعض الاقتباس على الآثار التي لاقت رواجاً جماهيريا لقيمتها الفنيّة والأدبية، فيكون الكسب المادي مضموناً بمجرّد تحويلها إلى المسرح أو السينما مثلاً.

بخصوص التقييم، يتحفظ بعض النّقاد على عملية الاقتباس برمّتها أو على بعض صورها، وينظرون إليها بعين الرّيبة لعدة اعتبارات: أوّلها، أن الاقتباس هو في جوهره «اختلاس» لإبداعات الغير ناهيك وأن بعض القوانين المتعلقة بالملكية الفكرية تشجّع على ذلك، فالقانون الفرنسي مثلاً يُسقِط حقوق التأليف عن أصحابها بعد مرور سبعين سنة فقط.

ثانيا، إن الاقتباس يمكن أن يكون في بعض أوجهه تحريفا أو إفقارا للأثر الأصلي كما أشار إلى ذلك محمود المسعدي بخصوص المسرحية المقتبسة عن نصّه **حدث أبو هريرة قال**... لقد كان الانزياح والتصرّف كبيرين حتى أنه عدّهما تشويها لأثره.

من وجهة نظر سيميائية، يُعتبر الاقتباس على هذا النحو تحويلا أجناسيا حتى وإن حافظ على ما يسميه باتريس بافيس بـ«المحتويات السردية» ولكن بتغيير بيّن في البنية الخطابية وذلك باستعمال جهاز تلفظ مغاير تماماً (حوار – حركة – صورة – مؤثرات ضوئية، صوتية – زخرف ونحوه). عموماً يرتبط الاقتباس بالتّناص* والتطريس بما أنّه ينطلق من نص أصلي لينشئ نصا ثانيا أو ناسخا يتشرّب الأوّل ويُحوّله من خلال الانزياحات الكثيرة. وهو يختلف اختلافاً جذريا عن التّرجمة التي تكون وفيّة للنص الأوّل كلمة وروحا وعن التّرهين* الذي يكون أقلّ انزياحا وتَصرّفا.

الآلاتـــــي

FR: Machiniste

EN : Stage hand

هو، بالمعنى المُتداول والمتّفق عليه، عامل مكلّف بتثبيت الزّخارف* وتغييرها قبل العرض وأثناءه.

لقد شهدت مشاركة الآلاتيين في الأعمال الدرامية كما في الأشرطة السينمائية أطوارا كثيرة وتطورات نوعيّة شملت وجوهاً عدّة، فعلى مستوى المهامّ الرّاجعة إليهم بالنظر مثلاً، أُوكلت إليهم أدوار في بعض الفترات ثم انتزعت منهم لاحقا: تغيير مصادر الأضواء، تحريك قفص الرّكح، الإشراف على الرّكح الدوّار، فتح الأبواب الأرضية وإنجاز الخدع البصرية لذلك سُمّوا في مسرح الأسرار بالمخادعين.

في القرن الثامن عشر وبالإضافة إلى المهامّ التي ذكرنا أصبحت للآلاتيين وظائفُ أخرى تتمثّل في مُعاضدة قيّمي الزخارف، يتدخلون في تأثيث الرّكح فيتركون بصماتهم الفنية عليه وهذا ما يبرز تعاظم شأنهم.

أما في القرن الذي تلاه فقد اقتصر عملهم على المهام الأصلية ينجزونها تحت إشراف قيّمي الزخارف والمخرج عموماً.

وعلاوة على تغيير مهامّهم بالزيادة والنقصان، تغيّرت أيضاً مقاييس انتدابهم من طرف الفرق المسرحية. ففي فترات كانت فيها الآلات والتقنيات بسيطة وبدائية شيئاً ما، كانت الفرق تشترط في من يُمارس هذه المهام تمتّعه بالقوة البدنية والخفّة. ولقد وجدت بعض الفرق ضالّتها في البحارة وهم – حسب ما ذهبت إليه أنياس بيارون Agnès Pierron – أوّل الآلاتيين.

ولكن مع التّقدم التكنولوجي عموماً، أصبحت هذه الفئة من المتدخّلين أقربَ إلى الفنيّين السّامين متعدّدي الاختصاصات، وهذا ما يفترض تكوينا مُعمّقا في خصائص المواد والأشكال المستعملة، ومعرفة شاملة بمصادر الطاقة وبالقوانين الفيزيائية.

في ما يتعلق بانتشارهم، يتوزع الآلاتيون من قيّمي إضاءة وساهرين على تغيير الزّخارف في شكل فرق متفاوتة العدد – كلّ في مجال تخصّصه أو ما يوكل إليه من مهامّ – في كامل أرجاء المسرح، فمنهم من يشتغل في طوابقه العُلوية أو السُّفلية، ومنهم من يتمركز على يمين الرّكح ومنهم من يتموقع على يساره.

آلاتي يسار الرّكح

FR : Jardinier

EN : Machinist on stage left

(ر. الآلاتي).

آلاتي يمين الرّكح

FR: Courier

EN: Machinist on stage right

(ر. الآ لاتي).

الإمتـــــاع

FR : Agréments

EN : Atractiveness

الإمتاع عموماً، هو ما كان غير مُضجر أو رتيب. وبصفة عامّة هي طريقة يُراد منها إضفاء المتعة بواسطة زخارف ووشي ومُؤثّرات كما الشأن في المُنمنمات الحائطية والقطع الموسيقية التي تُبرز جوانب جمالية فريدة.

وفي المسرح، هو لفظ يطلق على المشاهد الفُرجوية التي تشدّ انتباه المتفرج شدّا فتُضفي على المسرحية مُتعة وتطرد الملل. من ذلك المشاهد الأسطورية الموصولة بالخوارق وكذلك الفواصل الدرامية الهزليّة والموسيقيّة ونحوه.

الأمثولـــــة

FR : Parabole

EN : Parable

الأمثولة بلاغيا هي مقارنة يكون فيها المُشبّه به قصة قصيرة مصوّرة تحيل بدورها على مشبّه غائب، وهي تعتمد أساساً التّرميز ولا تقوم إلاّ به.

في معناها العامّ، هي ليست جنساً أدبياً أو فنياً محددًا، ولا شكلاً مضبوط المعالم وإنما طريقة في الطّرح هدفُها الأسمى تبسيطُ المفاهيم المستعصية على عامة الناس، وتثبيت معانيها في أذهانهم من خلال حكاية خالية من كلّ تعقيد.

وإذا كانت الأمثولة في الأصل متّصلة تحديداً بالكتابات المقدّسة، فإنّ مجال استعمالها سرعان ما اتّسع ليبلغ كل كلام مقدّس أو مدنّس ينقل المتلقّي من المحسوس إلى المجرّد، من اليومي إلى الكونيّ أو من الصّورة إلى الفكرة.

للأمثولة حضور مكثف في القرآن الكريم على غرار قصّة ذي القرنين في صورة أهل الكهف ولها أيضا حضور في الإنجيل والتوراة كما في قصص الابن الضّال والبنات العشر والرّاعي الطيب الخ.

أمّا في التأليف المسرحي، فينطبق هذا التعريف على نصوص كثيرة ذات بُعد تعليمي نذكر من بينها أعمال فريش Frish ودورانمات Durrenmatt على سبيل المثال، وجلّ أعمال برشت Brecht حسب بعض النقّاد، باعتبار أنّ الحكايات التي قام عليها المسرح الملحمي تسعى كلها في آخر التحليل، إلى مساعدة المتفرج العادي على ولوج عالم الأفكار، ومن ثمّة على إدراك حقائق مُعقّدة تفوق تصوّره وتَمثّله للعالم الذي يعيش فيه كما الأمر في مسرحية **روح سي شوان الطيبة** La bonne âme de Sé Tchouan؛ وهذا ما عناه الكاتب بقوله «مسرحي هو مسرح فلسفي بالمعنى السّاذج للكلمة».

الآن وهنـــــا

FR : Ici et maintenant

EN : Here and now

إذا كان لا بدّ من اختزال المسرح في عبارة واحدة مُوجزة، تبرز ماهيته وطبيعته المتفرّدة وتُلمّح إلى

ما يوفّره من متعة للقيمين عليه، فلن نجد، حسب ما نعتقد، أفضل من هذا المصطلح البسيط في ظاهره والعميق في مضامينه.

إن الفكرة الرّئيسة التي تحملها عبارة «الآن وهنا» (وتتفرع عنها باقي الأفكار التي سنأتي على ذكرها) هي أن المسرح، في تعريفه الأدنى، ليس نصّا مكتوباً أو أدباً دراماياً، ذاك الذي يوضع في المكتبات الخاصة والعامّة وتُزيّن به الرّفوف وإنما هو عرض حيّ، مباشر ومتحرك يواجه فيه المؤدي وضعية ما في لحظة ما ومكان ما.

إن في ارتباط «الآن بالهنا» لَتأكيدا واضحا وصريحا لا فقط على العلاقة العُضوية والجدليّة بين الزّمان والمكان، وإنّما أيضاً على طبيعتهما الفارقة والاستثنائية من زوايا عديدة ولاعتبارات شتىّ.

فاللّحظة فارقة واستثنائية في الفعل أو العمل المسرحي، لأن «ما تقوله اللّحظة التي تنقضي لا تستطيع اللّحظةُ التي تعقبها قولَه» كما جاء على لسان إيبارسفلد Ubersfeld في معرض حديثها عن خصوصية الزّمن المسرحي.

من المعاني التي يتضمّنها هذا القول، هو أنه خلافاً لمجالات الإبداع الأخرى (كالسرك مثلاً حيث يُسعَف البهلوان ويُمكّن من فرصة ثانية في صورة الإخفاق لإعادة حركة تكتسي بعض الخطورة، أو التمثيلُ في مجال السينما حيث يُسمح للمؤدي بإعادة المشهد أو اللّقطة مرّات ومرّات لتجويد أدائه)، فإن حركة الممثل المسرحي، أكانت فعلا أو قولا، محكومة بالزّوال واللاّعودة بمجرّد إنتاجها. بعبارة أخرى، كلّ ما يأتيه الممثل في كلّ لحظة من اللّحظات التي يستغرقها العرض (استباق لمخاطبات تحاورية، تلعثم، تموقع خاطئ على الركح، إلقاء غير مفهوم الخ) يُعدّ لحظة إنتاجه أمرا منتهيا، مَقضيا، يتحمّل تبعاته ولو بمقدار ولن تشفع له، لدى جمهوره ومُتتبّعيه الأيّام الطّوال التي قضّاها لإتقان دوره والتحكّم فيه، فاعتلاء خشبة المسرح هو في حدّ ذاته مغامرة بأتمّ معنى الكلمة حتى وإن سعى إلى تذليل الصّعاب قبل خوضها.

أيضاً، وكتتمّة لِمَا أسلفنا، لا توجد في قاموس المسرح كلمة «تكرار» أو إعادة» أو «مرة ثانية» إذ لا يستطيع المرء، كما يقول المثل، أن يسبح في نفس الوادي مرّتين. فعندما نشاهد ما نعتقد أنه نفس العرض، لنفس المسرحية ولنفس الفرقة، فإن ذلك الاعتقاد هو حكم انطباعيّ، خاطئ ومتسرّع، فالمتغيّرات والطّوارئ في كل عرض كثيرة ومتنوّعة، منها ما هو مرتبط بالممثلين أنفسهم (الحالة النفسيّة، الاستعداد البدني الخ)، ومنها ما يخصّ الظروف العامّة التي تَحفّ بالعرض داخل القاعة مثلاً كما سنبيّن.

اللحظة إذن فارقة واستثنائيّة وكذلك الفضاء، فهو وإن تبدّى لنا ثابتا فاعتقدنا أنه جامد بمعنى من المعاني، تجلّى لنا، متى أمعنّا النظر، أنه شديد التغيّر، دائم الحركة. ينطبق هذا الطّرح أو هذا التّوصيف على الفضاء بمكوّنيه الاثنين: الرّكح* والقاعة.

الركح متغير في عناصره الماديّة (الزّخارف واللّواحق) والبشريّة (الممثّلون) بحكم نسقه الدّاخلي والضّوابط التي يستند إليها، فتغيير

الزّخارف من ناحية والفضاء الحركي* الذي يرسمه ويخطّه الممثل من مشهد إلى آخر من ناحية أخرى، يسهمان بشكل ملحوظ في إعادة تشكله باستمرار؛ دون أن ننسى المستجدّات التي قد تطرأ عليه من عرض إلى آخر، حتى وإن تقيّدت فرق الآلاتيين حرفيا بالتوجيهات المُضمّنة في كرّاس الاستدالة. فالنّوادر في هذا الباب كثيرة.

القاعة أيضاً متغيّرة من نواح عدّة: من حيث عدد المتفرّجين ونوعيتهم وأفق انتظارهم* وردود أفعالهم التي تُضفي عليها بعض الدّفء والألفة أو تحوّلها إلى مكان قاتم ومُخيف.

كلُ هذه المعاني، التي يستوعبُها مصطلح «الآن وهنا»، وغيرها كثير، نجد صدى لها في ردّ الممثلين عندما يُسألون أيّهما تفضّلون: السينما أم المسرح؟ فتأتي إجابتهم قاطعة، حاسمة ودون أيّما لبس: المسرح.

الإناسة المسرحيّة

FR : Anthropologie théâtrale
EN : Theatre anthropology

عندما نصل المسرح بالإناسة أو الأنتروبولوجيا، يجب التّمييز بين مسألتين مختلفتين؛ تتعلق الأولى بمجمل الأبحاث التي قام بها علماء الإناسة لدراسة المسرح باعتباره «نشاطا اجتماعيا يهدف إلى إحداث التفاعل الاجتماعي بين البشر» كما يقول مدحت الكاشف في كتابه **المسرح والإنسان**. أمّا المسألة الثّانية، فهي تُحيل على تلك المقاربة أو ذلك العلم الذي كسب قصب السّبق فيه ووضع أسسه النظرية وتطبيقاته أوجينيو باربا Eugenio Barba

وقد استفاد هذا الأخير، لا من اكتشافه لمسرح الخلخالي في الهند فحسب، وإنّما أيضاً من إسهامات بعض رجالات المسرح أمثال غروتوفسكي وبروك وبرشت، فضلاً عن بعض علماء الاناسة الانجلوسكسونيون الذين أخذوا في الحسبان وبنسب متفاوتة، ماهية المسرح في مقارباتهم ومنهم كولين توربيل Collin Turpul.

بعث أوجانيو باربا المدرسة العالمية لأنتروبولوجيا المسرح ليبلور نظريّته عبر التّطبيقات والتكوين، مرتكزا على ما سماه بـ«العابر الثقافي»وكيفية الاستفادة منه لتطوير الموقف الأدائي للممثل. والعابر الثقافي هو ما يجمع بين الناس ثقافيا في كل الأزمنة والأمكنة، رغم اختلاف الأساليب والقوالب الخاصة بتراثهم وتقاليدهم.

ويتكون هذا «العابر» من عناصر ثابتة ومتكرّرة رغم اختلاف الثقافات، عناصر تمرّ من ثقافة إلى أخرى وتكون فاعلة في المرحلة «الماقبتعبيرية» للممثّل*. وهي مرحلة تأتي قبل اعتلائه لخشبة المسرح.

في هذه المرحلة، يشتغل الممثل على التقنيات الجسدية العابرة ثقافيّا، فيحوّلها عبر التّمارين، ويستنبط منها أدوات وقواعد تُحسّن أداءه البيولوجي (إيقاع نبضات القلب، التّنفس)، ومهاراته الجسدية. بهذه الطريقة، ترتبط الإناسة المسرحية بالأنتروبولوجيا الفيزيائية والثقافية للممثّل التي تُعنى بدراسة صفاته، وتصرّفاته

الفيزيولوجية وردّة فعله البيولوجية، الحركية، الذهنية والثقافية الخاصّة به في وضعية تمارين أو تمثيل. وعليه أن يحرص في كلّ ذلك على أن يكون حضورُه الجسدي والذّهني مختلفا عمّا هو موجود في الحياة اليوميّة، حتى لا يبقى حسب باربا، رهين التكيّف الذي تفرضه الثّقافة والمجتمع.

هذه أهمّ مكونات الإناسة المسرحية، وهي وإن قدّمت الكثير للمسرح بتشريح أداء الممثّل وتوظيفه وتطوير التقنيات الحركيّة، فهي تشكو من نقائص لعل أهمّها حصر مجالها في الممثل، فلقد أغفل أوجانيو باربا أن العابر الثقافي لا يخص فقط التقنيات الجسدية الثابتة والمتواترة والتي تفيد منها الثقافات في ما بينها، وإنّما أيضاً البنى الفكرية والذّهنية المتكررة والرّاشحة في طرق العيش والعلاقات البشرية وكيفية تأثيث الوقت، وفي الممارسات الطّقوسيّة والاحتفالية التي أبانها كلود ليفي ستروس في **الإناسة البنيوية** Claude levi-Strauss, Anthropologie structurale في دراسته للمجتمعات البدائية.

المأخذ الثاني هو الفصل الاعتباطي بين تقنيات الجسد بالمرور من المكرور اليومي إلى وضعية العرض، ذلك أن هذه التقنيات مهما عُدّلت وتغيّرت فإنها تبقى إلى حدّ ما، مكيّفة بالثّقافي والواقع.

أنستازيـــــا

FR : Anastasie

EN : Anastasia

هي تشخيص لعملية الرّقابة التي تحدّ على نحو اعتباطي وتسلّطي من حريّة التّعبير مستغلّة بذلك السلطة استغلالا سيّئاً ومقيتاً. ومن أوجهها تكميم الأفواه وحذف أجزاء من المكتوب أو المرئي. وقد تبلغ هذه العمليّة حدا أقصى حين تمنع النشر أو العرض بدعوى الحفاظ على الأمن والنظام وقيم المجتمع. وكثيراً ما يمسّ سكّين الرّقابة الأعمال المسرحيّة بالخصوص، لِما للمسرح من طاقة تعبوية وتحريضيّة ومن أثر فعّال على المتلقّي.

وقد جسّد أندريه جيل André Gil أنستازيا في لوحة تمثّل عجوزا شمطاء، سيئة الطّباع، تلبس ثوبا أصفر وتُحذّر من وراء نظّاراتها وبسبّابتها اليُمنى كلَّ كاتب ومبدع يحاول تحدّي سلطة الرّقابة. وهي تحمل باليد اليسرى مقصّا عملاقا وعلى كتفها الأيسر يحطّ بوم مخيف يزيد في فظاعة الصّورة.

الإنشاد الدّيني

FR : Oratorio

EN : Oratorio

تُصنّف هذه الدراما الغنائية التي يتزاوج فيها القصّ بالعزف في باب المسرح الدّيني عموماً.

فمنذ نشأتها في القرن السّابع عشر بإيطاليا على أيدي رجال الكنيسة الذين كانوا يقدمون

موشحات دينية (لذلك سمّوا بـ les oratoriens)، ارتبطت مواضيع هذه الدراما كليّا في البداية، بما جاء في التوراة وفي سيرة عيسى عليه السلام من قصص وروايات قبل أن تتوسع لتنهل من حياة الملوك والقياصرة وكبار القوم.

بالإضافة إلى ذلك، واعتبارا لبُعدها الدَعَوِي البيِّن، حرص واضعوها على تخليصها قدر الإمكان من كلّ ما من شأنه الإخلال بمقاصدها أو تشتيت انتباه الجمهور. لذلك قُدّمت هذه الدراما دون استعمال الزّخارف، وللسبب ذاته حافظ المؤدّون أثناء العروض على ملابسهم اليوميّة.

حظيت الدراما الإنشاديّة باهتمام كبار الملحنين أمثال بَرْلِيُوز Berlioz الذي وضع ألحان **طفولة المسيح** Enfance du Christ، وبُرُوكوفياف Prokofiev الذي ألّف ألحان **إيفان الشّرس** Ivan le Terrible.

الانعكاس الذّاتي

FR: Auto - réflexivité

EN : Autoreflexivity

هو تضمين الأثر الأدبيّ أو الفنيّ وحدة صغرى، لها كلّ أو جلّ خصائصه، بحيث تصبح نسخة منه وعاكسة له بشكل من الأشكال، فالانعكاس الذّاتي بهذا المعنى، هو مرادف لمصطلح التّضمين* وصورة من صوره.

الانفصال عن الدّور

FR : Décrochement

EN : Uncoupling

الانفصال عن الدور هو خروج الممثّل عمّا كان مسطّرا قبل اعتلائه خشبة المسرح.

ويُعزى ذلك الانفصال إلى أسباب عديدة منها عدم انسجامه مع المجموعة وجنوحه إلى الظّهور بالمعاني التي بيّنا في مدخل الممثل الرديء*، أو طغيان فضائه الداخلي على فضاء الشخصية* التي يتقمّص. كما ينتج الانفصال أحياناً عندما يرتجل الممثّل بعض المخاطبات أو يتولىّ مخاطبة الجمهور بما تجود به قريحته من إضافات حينيّة كما يحدث مثلاً، في بعض المسرحيات، مع الفنّان عادل إمام، إلى غير ذلك من الحالات. وإذا كان لانفصال الممثل عن دوره، في كل الصّور، تأثير ما على العرض ووقع في نفس المتفرج، فيَجِب التّمييز بين حالات الانفصال التي تُثري العمل الإبداعي ولا تُعيق قيمته الفنيّة أو المشروع الذي يحمل، والحالات التي تشكّل إضعافا صارخاً له.

الأوراق المُلوّنة

FR : Gélatine

EN : Gelatin

توضع هذه الأوراق المصنوعة من مادة البلاستيك الشفّافة على شاشات وسائل الإضاءة* (أي الأجزاء الزّجاجية منها) للحصول

على لون محدّد يتماشى والمناخ العام الذي يُفرزه المشهد.

الأيقونة

FR : Icône

EN : Icon

(ر. السيميائية).

الإيهام المسرحي

FR : Illusion théâtrale

EN : Dramatic illusion

يتحقّق الإيهام المسرحي متى سلّم الجمهور بأن ما يُعرض عليه هو الحقيقة بعينها. وهذا ما يهيئه نفسيا وذهنيا، بموجب ارتباط الإيهام بمبدئي التّماهي والتعرّف*، إلى اعتبار الزخارف التي يشاهد وكأنها مستقطعة من الواقع أو مستنسخة منه، حتى وإن كانت مزيّفة (ر. الزخرف الخاوي) من ناحية، والتعامل من ناحية أخرى مع الممثلين لا بوصفهم مؤدين لأدوار أوكلت إليهم بصفة عرضية، وإنّما كأفراد يئنون فعلا ويفرحون فتهتزّ لهم مشاعره إن ألما فألما وإن فرحا ففرحا.

والجدير بالملاحظة، أن الإيهام المسرحي لا يتأتّى فقط وضرورة، من استنساخ الواقع في دقة لا متناهية وإعادة إنتاجه كما هو على الركح* (ولو كان كذلك لاعتُبر تفاعل الجمهور مع المأساة اليونانيّة التي تروي كما هو معلوم، حياة شخصيات لا وجود لها إلاّ في الأساطير، تصرّفا غريبا وموقفا مُستهجنا) وإنّما من أثر الواقع. يتبلور الإيهام، نصا وعرضا، بطرائق متعدّدة ومتباينة، فمنهم من يُنشئه بواسطة الإيغال في الطرح الواقعي والحقائقي، في حين يحقّقه آخرون انطلاقاً من كَون متخيّل، يَقبلُ به المتلقي كلّما استجاب إلى رؤيته للعالم وأفق انتظاره ومرجعيّاته.

ففي إيطاليا، عمد مهندسو الزّخرف ومصممو الرّكح، في عصر النهضة، إلى بناء فضاء خيالي مستعينين بوسائل فنيّة وحِيَل تقنية فيها الكثير من المخاتلة والزّيف، فاستعصى على الجمهور التمييز بين هذا الفضاء والفضاء الواقعي، وتحقق الإيهام رغم ذلك.

في المقابل وللتدليل على التوجه الواقعي، نشير إلى ما ذهب إليه أميل زولا Émile Zola، رائد المسرح الطّبيعي، حين شدّد على أن المسرح ليس نظام مقاربة للواقع ولكنّه الواقع ذاته. وهذا ما حدا بالمخرج أنطوان Antoine – الذي يُعدّ من أقطاب المسرح الطبيعي – أن يؤثّث الرّكح بقطع لحم كبيرة حقيقية عوضاً عن القطع المصطنعة الكرتونية لدفع الإيهام إلى مداه.

من منظور علم النفس، يمكّن الإيهام والتوهّم من استعادة ذكريات لا واعية ومن الحصول على لذّة من خلال عملية التطهير* التي تتحقق دون أن تُحدِث أي ضرر لتوازن المتلقّي النفسي..

ذلك هو الإيهام وتلك أهدافه وآلياته. وتجدر الإشارة إلى ظهور مقولات درامية في بحر القرن العشرين مُغايرة له تدعو إلى نسفه، ومنها مفهوم كسر الإيهام. (ر. المسرح البرشتي).



الباب الأرضي

FR : Trappe

EN : Trap

فتحة أرضية، تُحدث بإتقان ودراية وسط الرّكح* أو في إحدى زواياه، وتكون مخفيّة قصد التّمويه والخدعة، فلا يُتفطّن إليها أثناء تنقل الممثلين، ثم يُزال عنها غطاؤها عند الحاجة بطريقة آلية ليخرج منها الممثّل ويُحدِث المفاجئة. والغاية المرجوّة من ظهور الممثل بهذه الطريقة هي إبهار المتفرجينّ وهذا ما يفسر كثرة استعمالها مثلاً في مسرح الخوارق*.

هذا وقد اشتهرت هذه الطريقة وأغرت كبار نجوم الغناء في عصرنا الحاضر فلجؤوا إليها في بعض

حفلاتهم واستعملوها في الظهور أو الاختفاء الخارق.

بصمة الكاتب

FR : Mot d'auteur

EN : Authorial intervention

هي عبارة أو مُخاطبة* قصيرة يستحسنها القارئ لما فيها من طرافة أو سداد رأي، تَرِد على لسان إحدى الشّخصيات، ولكنّ المتلقي ينسُبها إلى المؤلّف لأنّه يرى فيها توقيعَه الشّخصي بناء على معرفته العميقة بخصائصه الأسلوبيّة ومقولاته الفكريّة.

البطل الخائب

FR : Héros déceptif

EN : Deceptive hero

(ر. اللابطل).

البطل الدون

FR : Héros sans qualités

EN : Hero without qualities

(ر. اللابطل).

البطل الرّومنسي

FR : Héros romantique

EN : Romantic hero

غالباً ما يدور الحديث عن البطل الرّومنسي وكأنّه شخصية محنّطة، ثابتة المعالم مهما كان الأثر الذي تظهر فيه والكاتب الذي يتناولها. والحقيقة أنّ ما يخلص إليه الباحث عند دراستها

وتقفّي آثارها هو أن الأسماء التي تُجسّمها أبعد ما تكون عن التجانس، ومن الخطأ الفادح اعتبارها مستنسخة لبعضها بعضا.

على مستوى السّلوك، هنالك اختلافات كثيرة بين الشّخصيات المنفلتة والماجنة والشّخصيات الطّاهرة والمتعفّفة، وهذا ما يمكن أن نلحظه أحياناً في نفس الأثر، ففي **نزوات ماريان** للمؤلف ألفريد دي موسي Musset,Alfred, Les Caprices de Marianne نجد تجسيما للصّنف الأوّل أكتاف Octave وأنموذجا للصّنف الثّاني سيليوCelio أمّا على مستوى الوسائل الموظّفة لبلوغ الأهداف المرسومة، فهنالك شخصيات تعتمد أساساً على الكلام وقوّة الحُجّة للإقناع وللتدرّج بمحاوريها إلى تغيير المواقف، وهذا هو السلاح الذي يُسخّره فنطازيو في المسرحية التي تحمل اسمه (Fantasio) في مساعدته للأميرة «إلزبت» على إعادة ترتيب حياتها. في المقابل ثمة شخصيات أخرى تعتمد الفعل مثل لورنزاتشيو Lorenzaccio , الذي لم يتردد في تصفية «الدّوق ألكسندر» لتخليص البلاد من ظلمه وتعسّفه.

ولكن رغم هذه الاختلافات التي أتينا على ذكر البعض منها والتي لا يجب إخفاؤها أو طمسها، هنالك قواسم مشتركة عديدة تسمح بنحت صورة للبطل الرّومنسي كما جاء في أعمال هوغو Hugo وموسي Musset ودوما Dumas وغيرهم كثير.

تقوم شخصية البطل الرّومنسي على جملة من المقوّمات والرّكائز والتوجّهات والمبادئ لعل أهمها:

- القلق الوجودي: وهو حالة من الإحباط والامتعاض تظهر في بناء الشخصيات وتُترجم بعمق شعور الكتاب الرّومنسيين الذين حاولوا تغيير النّظام السّياسي ولم يفلحوا في ذلك المسعى.
- مقاومة السّلطة والتّسلط: خلافاً لما يذهب إليه البعض، فإن البطل الرّومنسي ليس شخصية حالمة – وإن كان الحلم مُكوّنا من مكونات بعض الشخصيات – ولا مُنتشية بجمال الطبيعة – وإن كان حبّ الطبيعة من ظواهر الأمور في بنائها – فهذه الصّورة التي اقترنت بالرّومنسي في الأذهان مُبتذلة إلى أبعد الحدود ولا تعدو أن تكون غلافاً خارجيا لا يعكس ماهية البطل الرّومنسي وجوهره، ونحن متى أمعنّا النّظر فيه برويّة، اكتشفنا أنّه قوة رافضة للسّلط السّياسية والدّينية والماليّة بسبب الشوائب والانحرافات الخطيرة التي ارتبطت بها والمآسي التي انجرت عنها.
- فضحُ الذّوق المتدنّي والفكر الرّجعي: من شواغل البطل الرومنسي، فضح رداءة الغوغائيين والسّفسطائيين الذين يختفون وراء السّائد من الأفكار والمنمّق من الكلام لتجميل وَضاعة رؤاهم وتبرير تفاهة مواقفهم. وهذه النّوعية هي الفئة الأساسيّة التي يستهدفها البطل الرّومنسي أوّلا لتعريتها، وثانيا لتوجيه بعض مُحاوريه ومن خلالهم القارئ والمتفرّج نحو الأفضل والأنقى والأرقى.

يتجاوز البطل الرّومنسي الحقبة الزمنية والمدرسة الأدبية التي اقترن بها ليصبح في الأذهان رمزاً للفعل التّثويري والتّحديثي والتّنويري، ولعلّ أهمّ رسالة يبعث بها إلى كلّ إنسان هي ضرورة التصدّي للأفكار والمواقف المحنّطة أيّا كان مجالها ومأتاها، والاعتزازُ بالنّفْس متى تشبث الإنسان بالقيم الصّحيحة التي تُجنّبه التخاذل والمخاتلة والخنوع وكلّ أشكال الزّيف والتّملّق.

البطل السّلبي

FR : Héros négatif

EN : Negative hero

(ر. اللابطل).

البطل الطُّوبوي

FR : Héros utopiste

EN : Utopian hero

(ر. اللاّبطل).

البطل المأساوي

FR : Héros tragique

EN : Tragic hero

(ر. المأساة).

البطولي الهزلي

FR : Héroï - comique

EN : Mock - heroic

يعد البطولي الهزلي تقويضاً للبطولي إذ تأتي البطولة منخورة من الدّاخل فيتبدّى البطل هزُؤا مثله مثل «دون كيشوط» في رواية سرفنتاس Cervantes، يصارع طواحين الرّيح ويتصوّر أنّه يقوم بأعمال جليلة بطولية ويخوض معارك ضارية ضدّ أبطال جبابرة.

أجناسيّا يبرز البطولي الهزلي على مستويات عدة، منها ما يتّصل ببناء الشخصيات (الجندي المتشدق*، مثلاً)، ومنها ما يخص تقويض النفس البطولي، إذ يُشحن بمضامين تهكّمية وسجلاّت وَضيعة.

البناء التّناقضي

FR : Construction paradoxale

EN : Paradoxical construction

(ر. بناء الشّخصية).

البناء الخاوي

FR : Construction vide

EN : Empty construction

(ر. بناء الشخصية).

بناء الشّخصية

FR : Composition du personnage
EN : Character composition

يتمحور بناء الشّخصية حول ماهيتها ومُجمل السّمات أو الملامح التي تُشكل طبيعتها ومكوناتها الخلقية والخُلقية، والذّهنية والإيديولوجيّة والاجتماعيّة، ولهذا يُعدّ رصد هذه المحدّدات الذّاتية والموضوعية إجراء منهجيّا بالغ الأهميّة ومدخلا ضروريا لا فقط لفهم كيفية تشكلّها وإنّما أيضاً لفهم طبيعة الأثر الذي تتنزّل فيه.

ورغم أن هذا المبحث أو هذه المقاربة القائمة على الماهية قد وقع تجاوزها في الدّراسات الحديثة، فإن مناصريها يرون أنّها الوسيلة المّثلى لمعرفة معمار الشّخصية والوقوف على بنائها باعتبارها، حسب رأيهم، الدّعامة المركز في الأدب بصفة عامة سواء تعلق الأمر بالرّواية، بالأقصوصة أو بالمسرح، فهي قُطب الرّحى، وحولها تنجدل الأحداث، وتتعرّج، تخفت ثم تتوثّب حتى تعرف نهايتها؛ وهي المصدر لهذا الحراك الذي يُؤثّث عوالم خيالية.

هذا الكائن الورقي والذي كان بسيط البناء في البداية، (مجرّد قناع* أو دور عند الإغريق،) عرف مع تطوّر المسرح الغربي، بداية من عصر النّهضة، ومروراً بالمسرح الباروكي*، سماكة تدريجيّة وتعقيدا مُتناميا في البناء بلغ ذروته مع الجماليّة الرّومنسية في القرن التّاسع عشر حيث أصبحت الشّخصية عويصة المعمار، ممثّلة في تفرّدها لتطلعات بعض الشرائح في المجتمع، تنسف الموروث الكلاسيكي بناء وفكرا، لتؤسس لجمالية وقيم جديدة.

يتمّ التّشكّل من منظور الماهية وفق مجموعة من المقوّمات والعناصر:

- الجنس الدرامي إذ يختلف بناء الشّخصية الدراميّة باختلاف الأجناس المسرحيّة*، فالشّخصية المأساوية على سبيل المثال أكثر عمقا وتعقيدا من الشّخصية الهزلية لأن الرّهانات موصولة بالتّماهي، والرّعب والإشفاق والتّطهير* في حين أنّ الشّخصية الهرجية مسطّحة تماماً، فهي لا تعدو أن تكون وعاء للإضحاك المبتذل، أمّا الشّخصية الرّومنسية فهي متشظيّة، مجسّدة في صفاتها وملامحها الأخلاقية والخلقية المتضاربة لذلك النّوسَان بين التردّي والسموّ والوضاعة والرِّفعة (مثلا شخصية «سيرانو دي بارجوراك» الذي يعاني من دمامته وطول أنفه، ولكنّه يتّصف بأخلاق الفُرسان السّامية).
- النّفَس*: يتنوع البناء بتنوّع النفس الدرامي، فالشّخصية الملحميّة في الملهاة البُطوليّة*، تتوفّر على بناء يختلف بالضّرورة على بناء الشّخصية البُطولية الهزلية التي تكون صفاتها وملامحها إلى اللاّبطل أقرب، إذ غالباً ما يسم بناءَها التصويرُ التّحريفي؛ فهي تتّصف بانعدام الهمّة والضّعة والحقارة والجبن والفشل.
- البناء النّمطي: نجده بالأساس في الأدوار المتشابهة* الهزلية والمأساوية على حد السّواء؛ حيث تكون الشّخصية* جاهزة مُحنّطة البناء، كما في أدوار الصّفات*،

وأدوار الحلّة*، وأدوار اللّواحق المتواترة في المشجاة* والملهاة المرتجلة* والملهاة الرّاقصة الهزلية.

- البناء الإشكاليّ أو التناقضي: ويسم نوعيات كثيرة منها الشّخصية* المُعاصرة التي مهّد إلى ظهورها المسرح الرّومنسي على وجه الخصوص وهي شخصيّة منفصمة، مزدوجة تجمع بين الشيء وضدّه. تنضاف إليها الشّخصيات الوجودية، الثائرة في عبثيتها، والتي يغلب على بنائها التّعقيد الذهني (**كاليغولا** لألبير كامو مثلاً Albert Camus,Caligula).

- البناء الخاوي: يُمكن رصده من خلال تفتّت الشّخصية وتفسّخها في عالم تتراسل فيه الرّموز وتُؤثّثه الأصوات والأشباح كما في أعمال ميترلنك Maeterlinck وستردبرغ Strindberg؛ ويتمّ هذا التفكّك وذاك التّلاشي بإفراغ الشّخصية من هويّتها، حتّى لكأنّها تبدو مسلوبة من كلّ شيء أو تكاد، ذلك أنّ بعض الكتاب يختزلها في ضمير أو صوت غائم نكرة أو رقم.

البناء المركّب: لكن مع المسرح السّريالي، وقع التركيز من جديد على سماكة الشّخصية*، رغم أن حدودها ظلت غائمة لتداخل الواقع والخيال في بنائها. ويتجلى هذا البناء في أوجه كثيرة منها ما يّسمّى بالشخصية داخل الشخصية وهي شخصية تعكس ذاتها كما الحال في أعمال بيرانديللو Pirandello وتشيكوف Tchékhov.

البناء الطّباقي

FR : Composition contrepunctique
EN : Counterpoint composition

(ر. الملهاة العاطفية).

البناء المركّب

FR : Construction complexe
EN : Complex construction

(ر. بناء الشخصية).

البناء النّمطي

FR : Construction normative
EN : Normative construction

(ر. بناء الشخصية).

بنطالون

FR : Pantalon
EN : Pantaloon

شخصية هزليّة دائمة الحضور في الملهاة المرتجلة*، تجمع بين قبح المظهر والانحدار الأخلاقي وتشترك مع شخصية الشيخ المتصابي في صفات كثيرة أهمها السعي الدؤوب لكسب ودّ النّساء وردود الأفعال الحانقة كلما حبطت مغامراتها العاطفيّة.

وُظّفت هذه الشخصيّة في محطات كثيرة من تاريخ المسرح كمصدر من مصادر الهزل القارّة

أينما حلّت، في الملهاة المرتجلة* أو مسرح الأسواق*.

البنية الدراميّة

FR : Structure dramatique

EN : Dramatic structure

الحديث عن البنية الدراميّة يعني التطرّق إلى كيفيّة إنجاز النّصوص المسرحيّة. ويشمل ذلك تعامل الكتّاب مع الحبكة* في مفاصلها السّردية الكبرى (العرض التمهيدي*، العقدة، وفكّ العقدة*) واختياراتهم الفنيّة، على مستوى الشّكل، في صياغة المادّة الدراميّة.

رغم انصهار المضمون والشّكل في وِحدة نصيّة متكاملة وفق رُؤية فنيّة متناسقة، يجب أن تَفْصِل دراسة النصّ المسرحي منهجيّا، بين العناصر المتّصلة ببنيته الدراميّة الداخليّة من ناحية وبقية العناصر التي تقوم عليها بنيته الدراميّة الخارجية من ناحية أخرى.

- البنية الدرامية الداخلية وتُعنى ب:

- الشخصيات: نظام أسمائها (شخصيات مرجعية، أسماء صفات..)، عدد المرّات التي تظهر فيها وحجم تدخّلاتها، لتحديد الرئيسيّة والثّانوية منها، الأدوار الدراميّة المسندة إليها (مناوئة، معاضدة، مثلاً، حسب النّظام الفواعلي* الخ.).

- العرض التّمهيدي*: عدد المشاهد المخصّصة له (إجمالا، المشاهد الأولى من الفصل الافتتاحي...)، طريقة إنجازه (اعتماد العرض الاسترجاعي*، تكليف راوٍ أو شخصية استهلاليّة*...).

- العُقدة: طبيعتها وأسبابها: إكراهات داخليّة (غطرسة البطل المأساوي)، معوقات خارجية ذات طابع عائلي أو اجتماعي، (تباين في المواقف، وجود ظروف ماديّة مُعطلة)، بالإضافة إلى تأثيرات العقدة على مختلف المسارات.

- الوحدات الثلاث: وحدة الزمن* (يوم مشمس، زمن ممطّط الخ...)، وحدة المكان* (فضاء أوحد، فضاءات متعدّدة)، وحدة الفعل* (إدماج كلّ الشّخصيات المتحاورة في حبكة واحدة، تعدّد الحبك كما في مسرحية الأدراج*) علاقة الأزمنة في ما بينها (الزّمن التّاريخي، الزّمن المُتخيّل...).

- فكّ العقدة: الطّريقة المُعتمدة (فك عقدة اعتباطي* مثلاً)، طبيعتها (مكتَملة أو غير مكتملة (أي هل تجيب نهاية المسرحية على الأسئلة أم تترك فراغات بعد إنزال السّتارة*).

- البنية الدراميّة الخارجيّة وتشمل:

- العنوان: خصائصه (اللغوية والبلاغية، وُعُودُهُ النّصيّة أو إيحاءاته).

- التّقطيع*: الوحدات الكبرى والصّغرى (فصول، لوحات، أيّام، مشاهد)، دراسة هذه الوحدات كَمِيّا (عدد المشاهد في كل فصل، مثلاً) ونوعيّا (مشاهد رسمية، صاخبة، مُسارة

الخ) تسلسلها (مراوحة بين مشاهد الحبكة الرّئيسية وتلك المتّصلة بالحبكة الثّانوية في مسرحية الأدراج مثلاً، خروج كلّ الشّخصيات المتحاورة أو بقاء بعضها بالانتقال من مشهد إلى آخر).

- أشكال الحوار الطّاغية في النّص: (حوارات متعددة، أحاديث فردية، مخاطبات مسهبة).

البنية الدراميّة الخارجيّة

FR : Structure dramatique externe

EN : External dramatic structure

(ر. البنية الدرامية).

البنية الدرامية الدّاخلية

FR : Structure dramatique interne

EN : Internal dramatic structure

(ر. البنية الدرامية).

بنية النصّ

FR : Structure de la pièce

EN : Play structure

مصطلح مرادف للبنية الدرامية

البهلوان الجوّال

FR: Baladin

EN: Mountebank

صنف من الفنّانين المتجّولين يتنقل لتقديم عروضه في السّاحات العامّة، ويساهم في الاحتفالات الشّعبية.

ولقد حفلت هذه التّسمية بمعان متعدّدة على مرّ العصور، إذ اقترنت تارة بالمشعبذ الذي يُبهر النّاس بقفزاته وعروضه الخطرة، وتارة أخرى بالرّاقص والمومئ* في العصر الرّوماني والمغني الجوّال في العصور الوسطى.

البيوآلية

FR : Biomécanique

EN : Biomechanics

البيوآلية هي تقنية ومقاربة ظهرت في المسرح الرّوسي على يد مايرهولد Meyerhold وبعض المنظرين الآخرين. وهي تنطلق من الممثّل باعتباره آلة أدمية كما يُستَشفُّ من الحقل الدلالي للكلمة، فخلافاً للمسرح الأرسطي الذي انبنى بالأساس على التخاطب اللّغوي (إذ بوّأ الكلام المكانة الأولى في الخطاب المسرحي)، يسعى أنصار هذا التّوجه ومُروّجوه إلى إعطاء الجسد وظيفة بالغة الأهمية للتّواصل والتّعبير عن خلجات النفس المعقّدة والدّفينة، وفي ذلك طبعا، ردّ اعتبار للبعد أو العنصر الفيزيولوجي والبيولوجي للإنسان وبالتّالي للممثّل.

يستوجب إبراز هذه القدرة الكامنة في جسم الإنسان عملا شاقّا لبلورتها على أرض الواقع. وهي تُترجم عبر حركات بالغة الدّلالة، والممثل* مطالب، لإخضاع جسده، بإجراء تمارين مُضنية ومدروسة ومتنوّعة، منها ما يهدف إلى مساعدته على إدراك الخصائص الدّقيقة لكلّ عُضو من أعضائه وبالتّالي استثمار هذه المعرفة وتوظيفها في التّواصل، ومنها ما يهدف إلى تنمية قدراته على التّموقع في الفضاء الشّيء، الذي يُمكّنه من بناء علاقات قُرُبية بالغة الدّلالة.



التأديـــــة

FR : Interprétation

EN: Interpretation

(ر. الآداء).

التأريخ

FR : Historicisation

EN : Historicization

إذا كان المقصود من هذه العبارة في علم التّاريخ هو ربط الأحداث والوقائع بتواريخها، فإنّ لها معنى مغايرا تماماً في مجال التأليف المسرحي.

التّأريخ هو توجّه في الكتابة أو إجراءٌ يهدف إلى تأصيل الشخصيات المتحاورة في أُطرها الأصلية وتنزيل الأحداث والأفعال التي تنخرط فيها وتنهض بها في سياقاتها الحقيقية. بعبارة أخرى، إذا ما ارتأى الكاتب تكريس هذا التوجّه والاحتكام إليه، فعليه أن يصل، عند البناء الدّرامي للشخصيات، سماتها وسلوكياتها ومواقفها برقعة جغرافية محدّدة في الزّمان كما هو الحال في المسرح الواقعي والطبيعي والملحمي والتاريخي مثلاً.

في المقابل، ينتفي التأريخ بالمعنى الذي بيّنا، في كلّ عمل يقتصر على ذكر أو نقل أفعال أو صفات عامة، غير خاضعة للزّمان والمكان فتأتي كظواهر اجتماعية أو إنسانية (البخل أو الكرم أو العسف)، عابرة للعصور والأمصار، وهذا ما يُمكن استجلاؤه من خلال ملهاة السلوك* أو ملهاة الطّبائع* حيث تطغى الأسلبة والنمذجة على رسوم الشخوص وتوصيفها فتنعدم وظيفتها المرجعية.

التّاريخ التّحاوري

FR: Histoire Dialoguée

EN: Dialogued history

التّاريخ التّحاوري أو المشاهد التاريخية، هو كتابة للتّاريخ مُستحدثة وغير نمطية، باعتبار أنّها لا تعتمد كما هو مألوف على السرد والقصّ بل على التّحاور.

من حيث الشّكل، لا يختلف التّاريخ التّحاوري عن المسرح التّاريخي* نظراً لاعتماده المشاهد والفصول والممسرحيات، إلاّ أنّه، في حقيقة الأمر، لا يعدو أن يكون خطاباً تاريخيّا استبدل فيه مؤلّفه السرد بالحوار*، والتزم في صياغته،

كما المؤرّخ، بالنّزعة التّاريخانية لدعم أو إثبات الحقائق التي يتضمّنها.

ظهر التّاريخ التّحاوري في القرن الثامن عشر على يد جون فرنسوا هينو Jean-François Hénault، عندما استهوته فكرة المزج بين التّاريخ والمسرح، والاستفادة من موضوعيّة الحقل المعرفي الأوّل في تقديم الحقائق وممّا يتوفّر في الثّاني من أدوات وصيغ قادرة على ترسيخ هذه الحقائق في أذهان العموم وخاصّة الناشئة.

لقد انخرط في هذا المشروع كمٌّ هائلٌ من الكتّاب الذين أكّدوا مرارا وتكرارا على الطّابع العلمي لأعمالهم وخُلّوها شبه التّام من كلّ اهتمام فنّي وإبداعي. يقول رودرر Roederer، وهو أحد وزراء نابليون، في تقديمه لمسرحيّتة **موت هنري الرّابع** La mort d'Henri IVما يُفيد بأنّ مساهمته في هذا العمل الذي يناهز عدد صفحاته الستّين صفحة، لا تتعدى ستة صفحات.

تألّق الجسد

FR : Apothéose du corps

EN : Body apotheosis

هو سمة الجسد الذي يتحرّر في المسرح من قيوده. ويتجلّى هذا التألّق في عُريه وحرّيته وعظمته وتوهّجه ومجده وانسيابه الحركي الذي يولّد المتعة لدى المتلقّي؛ ويندرج كل ذلك في ما اصطلح عليه «بعرض الجسد».

يتألّق الجسد بالأساس في المسرحيات الصّامتة أو المسرحية الإيمائيّة؛ حيث ينحصر التّعبير أو يكاد في الحركة التي تتبدّى رائعة في فرادتها، وإيقاعها وتشنّجها، وفي تعبيرية التضاريس الجسديّة الرّاقصة.

ولقد أولى أنطونان أرطو Antonin Artaud أهمّية بالغة لتألّق الجسد بعد اكتشافه للمسرح البالِيني والشرقي بصفة عامّة؛ وأصبحت الكتابة بالجسد رافداً هامّاً من روافد الفرجة في أعماله. لقد جعل منه أرطو دعامة هامّة من دعامات مسرحه. على أن التألّق لا يعني فقط توهّج الجسد وسموّه في الحركة، وإنّما أيضا تفككه وتجزئته وتلاشيه فذلك منطق القسوة الأرطوديّة.

في علوم المسرح، يقع التّركيز على الجسد إذا ما تعلّق الأمر بالجانب التربوي للممثّل؛ لأنّه وسيلته الأساسية التي يتواصل بها في حميميّة مع الجمهور، لذلك يتوجّب التّمكن منها، من لغتها ومن آلياتها الحركية والبيولوجية حتى يُطوّعها لتأدية كلّ التعبيرات على الركح في إجادة وحرفيّة كبيرتين.

إن الجسد ليس مجرّد قناة تواصليّة أو علامة بصريّة وإنّما خطاب حركي متكامل هادف تواصلي.

تبادل الأدوار

FR : Jeu de rôle

EN : Role play

(ر. مسرح المسرح).

تثبيت الزّخارف

FR : Plantation

EN : Production bleueprints

هو مهمّة من المهامّ الموكولة إلى مزخرف الرّكح، يضطلع بها بنفسه أو يقوم بها غيره تحت إشرافه، وتتمثّل في وضع أو «زرع» الزخارف بعد تحديد أماكنها وفق ضوابط صارمة تأخذ في الحسبان إكراهات فضاء اللّعب* من جهة والرّؤية الفنيّة للعرض من جهة أخرى.

التّجريـــــد

FR : Abstraction

EN : Abstraction

طابع يمّيز بعض التّجارب المسرحية الحديثة بدءا بالمسرح الجديد رغم أن التّجريد يبدو مناقضا للفكرة السائدة التي تعتبر المسرح فنّ محاكاة وإيهام.

ينبني التّجريد على إفراغ العلامات غير اللّغوية من محتواها المرجعيّ الواقعيّ، وفصلها عن بعضها البعض وطمس كل ما من شأنه أن يُعطيها البعد الذي يتجلّى في التجارب التقليديّة الأرسطية وتُستَعمل في الغرض تقنيات متعدّدة كالزّخرف التجريدي الذي يستلهم الكثير من الرّسم التجريدي وفنون التزييغ* التي تحيل على مناخات ومشاهد استشباحيّة مجسّدة للمسرح الذي يتكثّف فيه الخيال، هذا فضلاً عن المؤثرات الصّوتية والضوئية المتّصلة بالغرض. ينضاف إلى ذلك أسلبة الحركات وتناثر الكلمات في فوضى كبيرة مقصودة.

التّحريف الهزلي

FR : Burlesque

EN : Burlesque

(ر. الهزل).

التّحليل الزّمكاني

FR : Analyse chronotopique

EN : Chronotopic analysis

الزّمكان Chronotope مفهوم فلسفيّ ابتدعه النّاقد الرّوسي ميخائيل باختين M. Bakhtine وطبّقه كمقولة على الأدب وعلى الأقصوصة بالتّحديد.

سمة الزّمكان الأساسيّة كما يوحي بها تشكّل اللّفظ هو التّرابط بين الزّمان والمكان، بحيث لا يمكن فصلهما عن بعضهما بعضاً وخاصّة في الأدب المسرحي، حتى أنّ هنالك من النّقّاد من يقول إن الأثر المسرحي يتوفّر على بنية زمانيّة ومكانيّة موحّدة. وتوجد هذه البنية سواء في المحدّدات الزّمكانية الكبرى التي يستهلّ بها الكاتب نصّه أو في الإرشادات الرّكحيّة* أو الحوار*.

وهي ثابت من الثّوابت لذلك يتوجّب على دارسي الزّمكانية أن يتناولوا تجلّي الزّمان والمكان في الأثر في علاقتهما ببعضهما بعضا، وأن يتجنّبوا الفصل بينهما، وإلّا عُدّ ذلك إجراء

اعتباطيا. والمسوّغ لذلك ليس العلاقة المنطقيّة بين الزّمان والمكان فحسب، وإنّما أيضاً التّرابط العُضويّ بينهما، فالزّمن، كما بيّن النّقّاد، يعدّ بعدا رابعا للفضاء، وعلامته وتمظهراته تتجسّد بواسطة مقومات فضائية في المسرح أكثر من أي أدب آخر، فهو يتكثّف ويكتسب بعدا ماديّا حتى يصبح مرئيا واضح المعالم من خلال التفضئة*.

ففي مسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** حين يروي مؤنس الحكواتي مغامرة جابر في العصر العباسي فإنّما يحيل على زمن المكائد والدسائس والخيانة والدماء، وهذا الزّمن يتجسّد عن طريق الفضاء إذ يرى المتفرّج على الرّكح قصر الخليفة وقصر الوزير العلقمي، وحتى الساحات العامّة الممتلئة بالجثث بعد أن هجم المغول الذي استقوى به منصور العلقمي وهدّم بغداد وقتّل وذبّح.

وبخصوص الفضاء، فهو من ناحيته متّصل بالزّمان، يتجمّع ويتكثّف وينخرط في حركته وإيقاعه وحركة التاريخ عموماً، ويتحدّد نظراً لهذا التشابك، من خلال علامات زمنيّة مرتبطة بالأحداث. وإلى جانب ذلك، فهو ليس خاويا وإنّما هو إطار للوقائع فيه تتشابك الأحداث التي ليست إلاّ تعبيرات زمانيّة. بالإضافة إلى ذلك، فإن هناك فضاءات مخصوصة مرتبطة بإحالات تاريخية هي أزمنة بالضرورة، ولا يمكن فهمها بمعزل عن الحقبة التي أنتجتها. مثال ذلك عين الأمير* التي تحيل على هندسة وعمارة مسرحية بعينها والتي ارتبطت بحقبة تاريخية معلومة.

تحليل الفنيّة الدراميّة

FR : Analyse dramaturgique

EN : Dramaturgical analysis

تطوّرت دلالة الفنية الدرامية بتطوّر المقاربات النّقدية، فقد اقتصرت في البداية على دراسة كيفية بناء النص حسب صيغ الكتابة أو القواعد المعتمدة في عصر ما كما فعل شيرار Scherer في تحليله للفنية الدرامية الكلاسيكية.

أما في العصر الحاضر، فيُعنى التحليل بدراسة كيفية صياغة النّص المسرحي والآليات الموظفة في جماليات العرض في الآن نفسه. وقد أدّى هذا المعنى الذي تبلور في القرن العشرين إلى ظهور مجال بحث حديث اختصّ به الفني الدرامي*. ومن المهام الموكولة إليه، والتي تُيسّر عمل المخرج استنباط طرائق وأدوات لتجسيد محتويات النّص وفق مشروع فنيّ يضبطه المخرج مسبقاً. وهذا ما يتطلّب دراسة شاملة للنّص في كل مكوّناته ومساءلة بناه اللغوية ورصد نقاط القوة فيه، وفصلها عن بعضها بعضا، وإبرازها.

ويحدُث أن يتسع البحث ليشمل السّياق التّاريخي إذا ما كُتب الأثر في عصور سابقة، وذلك لإبراز الطّابع المحلي* والتوجّهات والدلالات التي اكتساها النص في تلك الفترة، وكيفية وقعها على المتفرج آنذاك، ممّا يمكّن من معرفة الأسباب الكامنة وراء استعمال مُعجم أو سجلّات أو أشكال بلاغية مقترنة بالأيديولوجيا، حتى يسهل التّعامل معها، وتوظّف بطريقة ملائمة.

باختصار، يمثل التحليل الفني الدرامي من هذه الزاوية ممارسة لرسم توجهات دالة تهيئ الأرضية للمخرج كي يقوم بكتابة ركحية وسيميائية نوعية.

التّرجمـــــة

FR : Traduction

EN : Translation

(ر. التناص).

التّركيب الصّوتي

FR : Montage sonore

EN : Sound montage

(ر. الضجيج المصطنع).

التّركيب الفني

FR : Collage

EN : Collage

استنادا إلى مقولات فنيّة وأدبيّة رفعتها المدرسة السّريالية، واستئناساً ببعض الرؤى الفكريّة التي كرّسها روّاد الأدب والمتعلّقة خاصة بالمسرح العبثي*، ظهرت في أواسط القرن العشرين، في مجالي الآداب والفنون على حدّ السّواء، تقنية التّركيب الفنيّ المتمثّلة في الجمع بين عناصر وموادّ متنافرة بحكم طبيعتها من ناحية وإقحامها في نفس الفضاء (فضاء النص أو فضاء اللوحة الزيتية أو فضاء اللعب*) من ناحية أخرى.

- التركيب الفني في مجال الفنون الجميلة: من أشهر من اعتمد هذه التّقنية لإنجاز لوحاته نذكر هنري ماتيس Henri Matisse. لقد أحدث هذا الرّسام ثورة حقيقيّة في الأوساط الفنيّة عموماً ولدى النّخبة تحديداً عندما استعمل، بالإضافة إلى أداة الرسم المألوفة (الفرشاة)، مقصّا يقصّ به أشكالاً من الورق قبل أن يّثبّتها على لوحاته.

بعد هذا المزج بين الأشكال الورقيّة والمساحات الملوّنة في نفس اللّوحة، ظهرت أيضاً، امتدادا لهذه التقنيّة وتطويرا لها في عديد المعارض، لوحات تبدو غريبة من أوّل وهلة، اعتمد أصحابها لإنجازها على رسوم زيتيّة وعلى وضع بعض الأدوات المنزليّة داخل أُطُر هذه اللّوحات، الشّيء الذي أكسبها تضاريس مميّزة وبارزة للعيان.

- التّركيب الفنّي في مجال الآداب: استهوت تقنية التّركيب الفنّي عديد الكتّاب فكان حضورها لافتا في مسرحيات ادوارد آلبي مثلاً. لقد تفنّن مؤلف **من يخاف فرجينيا وولف** Edward Albee,Who’s afraid of Virginia Woolf في المزج بين مقاطع حواريّة من صنع خياله وخطب موثّقة حقيقية لبعض الزّعماء ومشاهير الثّورة الماركسيّة التّاريخيين.

من ناحيته، اهتدى دي كو De Koe إلى طريقة أخرى لتجسيد هذه التقنية: قام بإخراج مسرحية آلبي المشار إليها آنفا وأرفقها بالشريط السينمائي المستوحى من هذه المسرحية، فوحّد في نفس العرض بين الفن الرّابع والفن السّابع، فكان الحوار بينهما طريفا ممتعا.

أخيراً، يُخطئ المتأمل في صيغ وأوجه هذه التقنية التي أوردنا بعضها باختزال شديد، إن اعتقد أنّها مجرد أعمال عبثية، ولو أن العبث في حدّ ذاته حمّال لمعنى ولفكر. صحيح أن التركيب الفني قائم بالأساس على المزج كما بيّنا ولكن هذا الخلط ليس اعتباطياً كما يمكن أن يتبادر ظاهريا إلى ذهن المتلقّي العادي، فلو عمّقنا التحليل لأدركنا أن هذا الخلط مسعى جاد لتحريك السّواكن عبر المباغتة، وهو إلى ذلك دعوة للمتلقي كي يعيد النّظر في ماهيّة الفنّ والجمال والإبداع وغيرها من القيم والمقولات التي ترسّخت في منجزه المفهومي التّقليدي والتي نتناقلها أحياناً دون تساؤل.

التّرمـــــيز

FR : Allégorie

EN : Allegory

التّرميز هو تمثّل المفاهيم المجرّدة عبر المحسوسات كأن نتّخذ من الحيوانات والطّيور والأشياء والأشخاص رموزا للقيم والمبادئ والمؤسّسات (الحمامة رمز للسّلام والميزان رمز للعدالة إلخ).

وتكمن جاذبيّة التّرميز ونجاعته في قدرته على تيسير ما استعصى من مفاهيم وجعلها أكثر وقعا وتبليغا. وهذا ما يفسّر حضوره اللاّفت في حضارات الشّعوب كلّها، آدابها وفنونها وفكرها؛ ففي الحضارة البابلية والآشورية على سبيل المثال، لا تظهر كتو Kettu رمز العدالة وميشارو Mesharu رمز القانون إلاّ متلازمتين، تأكيدا على تلازم هذين المفهومين كي يسود الوئام ويعم السلام بين النّاس.

أمّا في الحقل المسرحيّ، فقد استعان الكتّاب بهذه الصّورة البلاغيّة لإجراء حوارات طريفة بين مفاهيم متنافرة كالغنى والفقر في أعمال أرسطوفان Aristophane أو القوّة والسّلطة في نصوص بإمضاء اسخيلوس Echyle.

في أعمال أخرى، تحوّل التّرميز من مجرّد صورة بلاغيّة تظهر في مقطع أو مشهد محدّد إلى خيط ناظم تتوحّد حوله كلّ مكوّنات الأثر، أفضى إلى ظهور المسرحية الترميزية، ففي مسرحية **حماقة أمير الحمقى** لبيار غرنغوار Pierre Gringoire Jeu du prince des sots، تتقمص دورَ «الكنيسة المقدسة» شخصيةٌ تلبس تارة قناع الحرب، وتارة أخرى قناع الأمّ الحمقاء، وفي ذلك تعرية صريحة لهذه المؤسسة الرّوحية وفضح بيّن للفكر الذي أصبحت عليه.

التّرنـــــيم

FR : Chorée

EN : Chorea

حسب دارسي التّاريخ الأدبيّ عموماً والمسرحيّ بالخصوص، يطلق التّرنيم على أداء الجوق في المسرح اليوناني القديم. ويأتي في شكل شعري مرفوق بمقاطع راقصة وأخرى مغنّاة، علما أن النّصوص المتبقيّة من المسرح القديم لأسخيلوس Eschyle وأوريبيدس Euripide وأرسطوفان Aristophane لم تحافظ إلا على التّدخل الشعري، أما بقية المكوّنات الأخرى

(رقص وموسيقى) فقد اندثرت باندثار النّصوص التي وردت فيها، ولم يجد الدّارسون أثرًا لها إلاّ في المنحوتات والآثار، لذلك وقع اختزال معنى اللفظ اليوناني «الكوريا» في التّرنيم.

التّرهـــين

FR : Actualisation

EN : Actualization

يُفيد المعنى إعادة صياغة النّص المسرحيّ وربط أحداثه ووقائعه بالحاضر استجابة لذائقة المتفرّج المعاصر وترقّبه، ومواكبة لتطوّر الفكر والمجتمع.

لا يستوجب التّرهين ضرورة تغيير المحدّدات الزمكانية (من تواريخ وأمكنة ونحوه) لإنشاء وضعية تاريخية واجتماعية تحيل على حاضر المتفرج، وإنما يمكن أن يقتصر على إنتاج ونقل إشارات مرتبطة بالزمن الحاضر في النص أو الرّكح، على ألاّيبلغ هذا التصرف الأحدوثة الأصلية التي تبقى على حالها وكذلك الشخصيات وعلاقاتها لأن المقصود ليس حصرها في مرجعياتها التاريخية الأصلية وإنما الانزياح بها عبر مفارقة تاريخية تشمل اللغة أو اللباس* أو اللواحق* أو كل هذه العناصر مجتمعة. وهذا ما يتجسم في أعمال الثلاثي جون آنوي Jean Anouilh جون جيرودو Jean Giraudoux وجون كوكتو Jean Cocteau، وفي مسرحيات عربية كثيرة على غرار **السلطان بين جدران يلدز** لمحمد الجعايبي، حيث يستمد الكاتب من أطوار خلع أحد السلاطين العثمانيين مادة ليتعرض إلى قضايا الحكم والتسلّط في عصره، إبّان حكم البايات.

التّزييـــغ

FR : Anamorphose

EN : Anamorphosis

التّزييغ تقنية تندرج في الفيزياء وعلوم البصريات تحديداً، وتتصل بالإيهام المسرحي* والخداع البصري*، وبالمنظور خاصة؛ فالتزييغ مكوّن من مكوّناته وهو يشكل الجانب العجائبي والشاذّ فيه.

ويعني التزييغ تحريفا وتحويلا لصورة بواسطة الانعكاس؛ فينجر عن ذلك صورة غريبة ومُلْغزة في بعض الأحيان، تُعرض على المتفرج، فلا يفهمها ولا يدرك شكلها الحقيقي والواقعي إلاّ بتجاوز الشكل المهدّم والمحرّف، والرّجوع إلى الشكل السّويّ؛ وهذا ما تفيده الأصول الاشتقاقية للمرادف الفرنسي (anamorphose ana الرجوع وmorphose الشكل).

ويتمّ هذا التّحريف الجمالي حسب الأشكال الهندسية للفضاءات التي تُسقط عليها الصورة، والمحدّدة للتّصنيف في بعض أوجهه (تزييغ مخروطي، مسطّح الخ) وكذلك حسب الوسائط المستعملة للانعكاس (المرايا المقعّرة، المُحدّبة في التزييغ غير المباشر، التي تولّد صوراً لعوالم افتراضية تتجاوز المحسوس) وزاوية النّظر بالأساس.

ونظراً لطرافته وقيمته الإبداعية والجمالية، يجد التّزييغ مادة خصبة في الفنون. ولقد وظّفه في الرّسم التشكيلي الفنان هولباين في العصر الباروكي، في لوحته «السُّفراء»؛ إذ يظهر تحت أرجل السّفيرين على الأرض شكلٌ مستطيل غريب، شبيه بنعل حذاء. ولكن إذا ما اتخذ الرائي زاوية نظر جانبية للّوحة، اتضح محتوى الشكل المُستطيل المُلغز السّالف الذّكر، والموجود تحت قدمي السّفيرين؛ إذ تتجمّع فيه الأشكال وتعود إلى ما كانت عليه في الأصل، فيتبيّنُ المشاهدُ صورة واضحة لجمجمة ممطوطة ترمز إلى العُجب والغرور.

ليوناردو دي فانشي Leonardo De Vinci استعمل أيضاً التزييغ في رسم تحضيري للوجه انطلاقاً من نظرة كاسحة، فجاء الوجه مُحرّف الأبعاد مُسطّحا.

أما في الفن الرّابع، فيُستعمل التزييغ في مسرح الظل* وفنون الإيماء؛ ولنضرب مثلاً لذلك صورة يديْ مُمثّل مبدع تنعكس أو بالأحرى تُلقي بظلالها، لوجودها قرب مصدر ضوء، على شاشة أو حائط. وتتخذ هيئات وأشكالا مختلفة، فتُوحي للمتفرّج بأنه يرى طيورا تُحلّق، أو أفْعى تستعدّ للانقضاض، أو جَمَلا يرغو ونحوه. وتنتج الصّور المبثوثة المعروضة للمشاهدة في هذه الحالة، عن تحريف قصديّ وتغيير للشّكل الأصلي لليدين، الذي ينساه المشاهد مؤقتاً ويُسلّم بأن الصور المبثوثة مماثلة للواقع.

تُعتَمد التقنية ذاتها في الإيماء الحديث، إذ يُقدّم الممثلون أعمالا بديعة وفق تصاميم رقص، تتعالق فيها أجسادهم في أشكال دقيقة مُوحية، وتُلقي بظلالها على شاشة عملاقة، فتُجسّدُ كائنات عجيبة أو حيوانات أو شخصيات وأشياء غاية في الطّرافة.

والمتأمّل في تاريخ المسرح يتبيّن أن هذه التقنية موروثة عن مسرح الظّلّ الصّيني، إذ يقوم المشرف على العرض بتحريك دمى أو تماثيل صغيرة بين مصدر ضوء وشاشة من قماش؛ فتتضخّم صورها أو بعض من أجزائها المبثوثة على الشاشة من الجهة المقابلة للجمهور؛ وذلك بمفعول الاقتراب من مصدر الضوء أو الابتعاد عنه (أي بتغيير زاوية النظر)، فيرى المشاهد حيوانات ضخمة عجيبة كالتّنانين وأبطالاً جبابرة يقارعونها.

تسلسل المشاهد

FR : Enchainement des scènes

EN : Scenes order

(ر. التقطيع).

التّسنـــــين

FR : Codification

EN : Encoding

(ر. المشارطة المسرحية).

التســـوّم

FR : Sémiose

EN : Semiosis

(ر. السيميائية).

التّشعّـــب

FR : Imbroglio

EN : Imbroglio

يعني اللّفظ بصفة عامة التّشابك والتّداخل.

ويُفيد في المسرح وضعية ما تلتبس سياقاتها في ذهن المتفرج فيجد مشقّة في فهمها، أو حبكة معقدة تتشابك فيها الأحداث بشكل يصعب معه فصل بعضها عن بعض، فيسود الغموض* واللُّبس* بناءَ الشخصيات المنخرطة فيها ولا يزول ذلك إلا بجُهد جهيد.

ورغم ما يحمله التشعب من معان سلبية كثيرة، فإنه ليس، في حقيقة الأمر، نقيصة من النقائص المُخلّة بتناسق النص الأدبي وبقيمته الفنية بل هو اختيار محكم ومدروس في الطرح والصياغة هدفه الأساسي الاستحواذ التّام على ذهن المتلقي، ودفعه دفعا إلى التمعّن في كل صغيرة وكبيرة تقدم له فيتكلل سعيُه في نهاية المطاف بمضاعفة المُتعة والانتشاء.

استهوى التشعب بهذه المعاني وهذه المقصدية عديد الكتاب بدءا بعمالقة العصر الذهبي الإسباني على غرار كالدرون Calderon مروراً بمؤلفي الملهاة المرتجلة ووصولا إلى بومرشي Beaumarchais الذي يُجمع النقّاد على اعتبار مسرحيته **زواج فيغارو** Le mariage de Figaro من أحسن الأعمال المجّسمة للتّشعّب.

التشكّل الرّكحي

FR : Dispositif scénique

EN : Stage arrangement

رغم ورود هذه العبارة وتواترها في الدّراسات النقدية، فإنها لا ترقى إلى مرتبة المصطلح لعدم توفّر عناصر كثيرة فيها من بينها غياب استقرار المعنى لدى مستعمليها. فالضبابية المفهومية التي تسمها هي حقيقة مؤكدة نظراً للمعاني المختلفة إن لم نقل المتبايِنة التي تحملها أو التي تستند إليها، فلو اكتفينا بالمعاني الكبُرى التي تأخذها لدى هذا الناقد أو ذاك، دون الخوض في المعاني الحافّة التي ترتبط بها، لوجدنا أنها تُستعمل من طرف البعض بمعنى «الرّكح المهيّأ» وذلك استنادا إلى فكرة مفادها أن الرّكح* – أي ركح – متى احتضن ممثلين هو بالضرورة فضاء متحرّك، يتّسع ويضيق، حسب نوعية المشاهد التي تُؤثّث العرض. وعلى هذا الأساس، وبهذا المعنى يتداخل الحقل الدّلالي لهذه العبارة مع عبارة أخرى وهي التّصميم الرّكحي* أو «لسينوغرافيا» بحيث تصبح رافداً من روافدها.

في المقابل، يعني «تشكل الركح» عند فريق آخر، كل ما به يتشكل فضاء اللّعب* أي الآلات التي توضع على أرضيته أو التي تعلوه لتيسير حركة الممثلين أو لتغيير الزخارف ومن بينها مثلاً وضع سطيح متحرك* أو طوابق فوقه، تستخدم لرفع الزّخارف وإنزالها بواسطة مصعد كهربائي كما هو الأمر في بعض المسارح الغربية.

تشكّل الشّخصيات

FR : Configuration

EN : Configuration

يفيد هذا المصطلح من منظور المقاربة البنيوية مجمل العلاقات التي تربط بين الشخصيات وفق المنوال أو النظام الفواعلي* الذي وضعه غريماس Greimas بحيث تفضي دراستها إلى معرفة الشخوص المناوئة والمساعدة أو التي تكون موضوع الرغبة إلى غير ذلك من الأصناف انطلاقاً مما يصدر عنها من أفعال وأقوال.

التّصميم الرّكحي

FR : Scénographie

EN : Scenography

يُعدّ التّصميم أو «التصوير الركحي» كما يفيد المعنى الظاهري لكلمة «سينوغرافيا» مفهوما رجراجا وعصيّا في آن، إذ هو في علاقة وطيدة بالفضاء والزخرف* والإخراج*. وقد حدّده بعض النقاد على أنه «فن إخراج لفضاء اللّعب». ويختلف تبعاً لذلك باختلاف الفضاء الذي يقع إخراجه. فما يسري مثلاً على الركح الإيطالي لا ينطبق حتماً على الركح الأليصاباتي ونحوه.

وظيفيا ودلاليا يرتبط التّصميم الركحي بالإخراج* باعتباره تتمة له ورافداً من روافده؛ ولكن إذا كان الإخراج بصفة عامة يشتغل على تحويل النص إلى مفردات بصرية تشمل الممثل* والحركة، والزّخرُف* والأضواء، فالتّصميم الرّكحي هو إخراج للفضاء دون سواه وتأثيث له وفق تصوّر ما.

من ناحية أخرى يتماثل التصميم الركحي مع الزخرف*، فيُقدّمهما بعض النقّاد على أنّهما مرادفان فيستعملون هذا بذاك، مما يحدث لبسا. وتوخيا للدقة يتوجب العودة إلى نشأة المفهوم وأصوله ورصد تطوراته عبر العصور حتى تتشكل الصورة وتتضح.

تحيل كلمة «سينوغرافيا» على الأصول الاشتقاقية الإغريقية التي نجدها في لفظ سكانوغرافيا skénographia وتعني حرفيا الرّسم الركحي. ويقال إن أغاتاركوس Agatharcos هو أوّل من صوّر لوحات تّجسّد الفضاء في الأعمال الدراميّة. لقد رسم على لوحة، قصر الأتريد الذي تقع أمامه الأحداث في مسرحية **أغاممنون** لأسخيلوس Echyle, Agamemnon. وهو عبارة عن تجسيد هندسيّ مُسطّح له وظيفة مرجعيّة بالأساس.

أما في العصر الرّوماني، فقد أخذ التصميم الرّكحي مفهوما هندسيا واضحا. وقد ترك فيتريف Vitruve المهندس الرّوماني الشّهير، الذي ظهر في عصر الإمبراطور أوغيست Auguste أعمالًا رائدة تخص الزّخارف المتواقتة* استغلها لاحقًا فنانو النّهضة في القرن السادس عشر في أوروبا، وأضافوا إليها تقنية جديدة ساهمت في تطوّر السينوغرافيا (التي لم تظهر كمفهوم بالمعنى المتعارف عليه إلا بداية من ذلك القرن). هذه التقنية هي المنظور، فأصبح التصميم «فن عرض للأشياء «بواسطة المنظور».

وتعني تقنية المنظور أو الرّياءة استعمال أبعاد وأحجام في رسم المَشاهد، ممّا يوحي بالمسافة والعمق والحجم، وذلك انطلاقاً من زاوية نظر ما، يقع من خلالها الرسم على اللوحة التي تثبّت في آخر الرّكح وتُوظّف لتأطير الأحداث.

بعد ذلك تجسّد المنظورُ في نحت وصنع لواحق وزخارف مختلفة الأحجام والأبعاد فكانت ولادة الزّخرف الثابت، ولكنّ مهندسي الرّكح في القرن السادس عشر، أضفوا على هذه العناصر المجسّدة للفضاء حيويّة وذلك بدخول وخروج الممثلين من أقواس وأبواب دور رُكّزت على يمين الركح ويساره.

لاحقا، وقع استنباط خفايا الركح أو الكواليس وكذلك الرّكح الدوار* حتى يتهيأ للمتفرج بأن المناظر تتغيّر. والملاحظ أن التصميم المنظوري قد حُدّد وضُبط وفق ما يعرف «بعين الأمير»*. إلا أن وحدة المنظور هذه حدّت من إمكانات الزخرف* والمُشاهدة بالنسبة لبقية المتفرجين لذلك وقع التخلّي عنها، فتحرّرت زوايا النظر وتعدّدت، مما أكسب التصميم الركحي طاقة تعبيرية هامة، فتدعّم الوهمُ مع المسرح الباروكي* خاصة حيث مكنت الآلات المسرحية والزخارف لا من طمس الإيهام وإنما من تكثيفه.

أما في القرن الثامن عشر فقد وائم المهندسون كما ذكر مؤرخو الأدب، بين المتطلبات البصرية والمتطلبات السمعية، فنشأ ركح يستجيب لذلك وكان مغلقا وسُمي بالعلبة الإيطالية واتخذ شكل حَذْوة الحصان.

على أن هذا الفضاء المغلق حدّ بدوره من إمكانات التصميم الركحي، لذلك عمل المصممون والمهندسون في القرن العشرين على تفجير هذا التشكل الركحي الكلاسيكي، وأعطى ذلك تغييرات جذرية في التقنيات والمفاهيم خاصة مع المنظّريْن آبيا Appia وكراغ Craig اللّذيْن ترسّخ معهما المفهوم الحديث للسينوغرافيا سنة 1960. لقد أصبح التصميم الركحي لا مجرد إبانة للممسرحيات وتقيّدٍ بها وإنما تفكيرٌ وإبداع في هندسة الفضاء وإخراجه فنيا وبصريا.

وإذا كان الزّخرف* تجسيدًا ومَلْءا للفضاء بالزركشة واللّواحق*، فالسينوغرافيا عمل يسبق ذلك فهو تصوّر بالأساس لفضاء مبني ذهنيا، مقسّم، متناغم مع الفنية الدرامية، ومساعد على فهمها وقراءتها، محيل في بعض الأحيان على تجسيدات مجرّدة مركّبة، متطوّرة. مثال ذلك مسرحية **رحلة الشتاء** لهلدرلاين Holderlin, Eine Winterreise التي أخرجها كلوس ميخائيل Klaus Michael ووضع زخارفها ريكالكاتي Ricalcati. لقد مكّن الملعب الذي عرضت فيه سنة 1977من تضخيم الفضاء المسرحي ومن تعدّد زوايا النظر وسط مُجسّدات مجرّدة نحتتها الأضواء.

وإذا كان الزخرف حسب باتريس بافيسPatrice Pavis ذا بعدين، فان التّصميم أو التصوير الركحي ثلاثي الأبعاد، بل أن هنالك من يقحم فيه الزمن

كبعد رابع. لذلك عُوّض مفهوم السينوغرافيا بمفهوم الجهاز أو التشكل الرّكحي* الذي يُكسب الإخراج* بعدا سيميائيا ويخلق تناسقا بين المكونات الماديّة الدرامية وترابطا بين كل الأنظمة اللسانية والبصرية والفضائية. ويتجاوز بذلك الفضاء الركحي* الذي يصبح مجرّد ذريعة ليفضي إلى بحث في الأشكال والأحجام والألوان والتأثيرات في تلاقي الأنظمة أو تنافرها، وقد يفضي إلى أسلبة قصوى بواسطة الأضواء والأشكال المجرّدة.

خلاصة القول، لقد كان للتصميم الرّكحي ولا يزال بعد تثويري في تمثّل الفضاء الركحي* فنيّا، بدءا بالإرهاصات الأولى عند الإغريق ووصولا إلى الجهاز الرّكحي المعقّد في عصرنا الحاضر. وقد ساهم ذلك كلّه أيّما إسهام في إثراء العلامات البصرية وتعدّد تأويلاتها في علاقاتها بالحواسّ والتلقّي. ظهر ذلك من خلال اتجاهات سينوغرافية معروفة لخّصها باتريس بافيس في ما يلي:

- كسر قانون الجَبْهيّة أي المشاهدة المُوجّهة والمقيدة الموروثة عن منظور عين الأمير* والتّخلي عن الركح* على الطريقة الهندسية الإيطالية بتوسيع دائرة المشاهدة.
- فتح الفضاء وتعدد زوايا النظر بتوزيع المتفرجين حول الركح*.
- توظيف التصميم الركحي في علاقته بحاجيات الممثل والمشروع الفني الدرامي في خصوصيته.
- إعادة هيكلة الزخرف* لتجاوز النظرة الثنائية المحنطة، وتوزيعه على الفضاء وربطه باللباس* وجسد الممثل*.
- إفراغ التصميم الركحي من ماديته من خلال الحركية واستعمال المؤثرات البصرية والأضواء في نحت فضاءات مجرّدة.

التصنّـــع

FR : Affectation

EN : Affectation

من علامات التّصنع زيف المظهر الخارجي (المبالغة في التجميل أو استعمال المساحيق بشكل لافت للأنظار)، والتكلّف في الكلام (إنتاج خطاب لا يتماشى مع مقام المتكلم أو اعتماد معجم مُقعّر يشي بالخواء)، والمبالغة في توظيف لغة الجسد (استعمال الأطراف العُليا باستمرار للتعبير والتواصل).

وإذا كان التصنّع، في الحياة اليومية، محل استهجان ومدعاة للاشمئزاز والنّفور لما فيه من خدش للحياء ومجافاة للطبيعة البشرية، فإنّ شخصية المتصنع، في المقابل، هي صيد ثمين بالنسبة إلى الهزلياتيين، ينقضّون عليها انقضاضا ليكشفوا خداعها وسذاجتها وليبرزوا مكامن الضعف فيها، ويجعلوا منها عبرة لمن يعتبر كما الأمر في المسرح الهزلي عموماً وملهاة الطبائع* خصوصاً.

التّصويــــغ

FR : Modalisation

EN : Modalization

التصويغ، كما شرحه ريجال Riegel، هو استعمال المتلفظ لصيغ تبرز موقفه من خلال فحوى كلامه ويكون هذا الموقف إما بالقبول أو بالرّفض بصورة من الصور (موافق أو متحفّظ أو رافض).

أما بالنسبة إلى أدوات التّصويغ، وهي كثيرة، فمنها ما هو لغوي ومعجمي، ومنها ما هو أسلوبي وبلاغي كصيغ الاستفهام والتعجّب والأسئلة الإنكارية وأدوات الشرط والاستدراك والتأكيد.

منهجيا، يمكن الاستفادة من هذا المصطلح في مقاربة النّصوص الدرامية وذلك باعتماده مدخلاً لتحديد المواقف التحاورية* للشخصيات الموجودة في هذا المشهد أو ذاك.كما يمكن اعتماده أيضا لإجلاء موقف المتلفظ الأوفى* من خلال النص المسرحي ككلّ، فلو قمنا بجرد مستفيض ومنهجي لأدوات التصويغ في المحاكاة الساخرة*، مثلاً، لتجلّى لنا بوضوح تام موقف هذا المتلفظ الرافض لمكونات النص المصدر* ومضامينها التي يعيد إنتاجها لينسفها (استعمال السخرية والمبالغة والتكرار الآلي الخ). ويتغير الموقف عندما ننتقل إلى المعارضة الأدبية*، وهذا بديهي لأن الدافع الأساسي الذي يكمن وراء هذا النمط من الكتابة هو الإعجاب.

التّصويغ الدرامي

FR : Dramatisation

EN : Dramatization

التصويغ الدرامي كما عرفه جنات في كتابه **التطريس** Genette, Palimpsestes هو تغيير صبغة النص من سردي إلى درامي، وهذا ما ينطبق مثلاً، على المسرح التاريخي*.

تستوجب إعادة الكتابة هذه – وهي عمل إبداعي لا يقل أهمية عن النص المصدر* الذي تنطلق منه – وسائل درامية وتقنيات وحلولا فنية متنوّعة يحرص الكاتب على أن تكون قبل كل شيء ملائمة لطبيعة الخطاب المسرحي، كأن يُحوّل المقاطع الوصفية في النص السّردي إلى إشارات ركحية أو ممسرحيات تتجسّد عند العرض في زخارف وملابس وفضاءات، أو أن يختزل المناخات الذهنية والسياسية والثقافية التي يأتي على ذكرها نص الانطلاق في بعض العلامات المادية أو غير المادية الفائقة الدلالة، أو الضغط على السُّلّم الزّمني الذي تستند إليه الأحدوثة للاكتفاء بالأحداث الرئيسية إلخ.

التضخيم

FR : Amplfication

EN : Amplification

(رز التناص).

التّضمـــــين

FR : Mise en abyme

EN : Mise en abyme

التضمين أو التغوير، تقنية عابرة للأجناس الأدبيّة والأشكال الفنيّة تتمثّل في اعتماد الأديب أو الفنان صيغة من الصيغ تعكس الأثر المنجز وتحاكيه بشكل من الأشكال فينجرّ عن ذلك ما يُسمّيه النقاد «بأثر المرآة».

التضمين في الأدب: من بين الصيغ المعتمدة في المجال الأدبي، تضمين الأثر مقطعا قصيرا (أي قصة فرعية) يُقيم علاقة تجانس معه ويعيد إنتاج بعض النواتات السرديّة الرئيسية التي يقوم عليها هذا الأثر في مجمله، أو كتابة رواية بطريقة تجعل القصّة تتحدّث عن القصّة (ظروف الكتابة، معاناة الكاتب، تحليله للقصّة التي هو بصدد كتابتها الخ...). وقد استهوت هذه الصيغة المجسدة للتضمين كُتّاب القصة الحديثة إلى حدّ الهوس كما يبرز ذلك في عديد الأعمال **كجدول الأوقات** لبيتور Butor, Emploi du temps و**الورود الزرقاء** لكونو Queneau, Les fleurs bleues و**غلال الذهب** لساروت Sarraute, Les fruits d'or.

في التأليف المسرحي، لا يختلف التضمين كثيراً عن الصيغة الأولى المعتمدة في النصوص السردية إذ غالباً ما يأتي في شكل قصة فرعية أورُؤية تختزل أحداثُها مسبقاً ما سيتعرّض له البطل كما في مسرحية **هملت** لشكسبير Shakespeare, Hamlet مثلاً.

التضمين في الفن: نتحدّث عن التضمين في هذا المجال، مثلاً، عندما يضع الرسّام داخل لوحته الزيتيّة رسما مصغّرا لها، أو عندما يُصبح هو نفسه موضوع لوحته (لوحة تُظهر رساما بصدد إنجاز لوحته)، أو عندما يُنجز النحّات في نفس العمل تمثالين تكون نقطة الاختلاف الوحيدة بينهما هي الأحجام أو المقاسات الخ.

إذا كان «أثر المرآة « الذي أشرنا إليه يحمل معنى التكرار أو رجع الصدى، فإن الغاية من التضمين على اختلاف صيغه في الآداب والفنون، هي أعمق بكثير من مجرّد استنساخ الجزء (المقطع) للكل (الأثر الأدبي/الفني) فمن وظائف التضمين، وهي كثيرة، نكتفي بالإشارة إلى إحداها وهي الوظيفة الوعظية القائمة بالأساس على المماثلة. فعندما تقُصّ إحدى الشخصيات مثلاً على مسامع محاورها قصة شبيهة بما يعيشه من أوضاع، يكون عادة وقعُها عليه كبيراً إذ يتّعِظ بها ويبني على ضوئها مواقفه، وهذا ما ينطبق تماماً على **هملت**.

التّطهـــــير

FR : Catharsis

EN : Catharsis

اشتُقّ اللفظ المرادف للتطهير «Katharsis» من الكلمة اليونانية «Katairon» التي كان لها حسب المعجميين ومؤرخي الأدب معنى عام يفيد «التنظيف» والتخلّص من العناصر التي تُفسد الانسجام.

من هذا المعنى، انطلق أرسطو Aristote لبلورة مصطلحه آخذا في الاعتبار مفاهيم دينية وفلسفية وطبيّة شكلت سياقا حافاً توجب توضيحه حتى نفهم بطريقة أدقّ كيفية نحت مصطلح التطهير.

تأثر أرسطو، أوّلا، بالمفهوم الديني الموروث عن الطقوس الوثنية كطقوس ديونيزوس التعليمية التي يعود ظهورها إلى القرن السابع قبل الميلاد. وكان يشارك فيها بعض المخبولين ليتخلصوا من أمراضهم وآلامهم العرضيّة.

تأثر، ثانيا، بفلسفة بيتاغور Pythagore ونظريّة الأرقام الأربعة وعلاقتها بالانسجام الكوني وتطبيقاتها في الموسيقى؛ مما يمكّن من استعادة الصّفاء والتّوازن.

وتأثر، ثالثا، بنظرية هيبوقراط Hyppocrate الطبيّة التي تقول بأن الصحة ترتكز على التّوزيع المحكم للعواطف المكوِّنة للمزاج في الجسد، وأنّ كل مبالغة أو طفرة في إحداها يؤدي إلى التعقيد ويستوجب تنفيسا بواسطة مُخدّر.

استلهم أرسطو من هذه المفاهيم معنى «التنظيف العاطفي والانسجام والصفاء، والتفريج»، واستنبَط تطهير الأهواء (الإشفاق Elos والرّعب Phobos بالأساس). ولكّنه ربطها بالمسرح والمأساة* بالتدقيق، وجعل من التّطهير وظيفة جوهرية في هذا الجنس الدراميّ. وبيّن أن التطهير يَحدُث كلّما وقع التماهي مع الشخصية المأساوية وما يصحبه من لذّة جمالية متأتّية من النشاط الخيالي للمتفرج الذي يعيش وهميا وضعيات البطل المأساوية ممّا يؤدي إلى التفريج والرّاحة النفسية. بطريقة أخرى، يعني التطهير تنفيس الأهواء وتزكيتها بواسطة «المحاكاة» التي يقوم عليها المسرح، فالمتفرج حين يشاهد عرضا مأساويا يتأثر ويتحرّر من شحنات الغمّ والكرب والرّعب عن طريق الإيهام.

المفهوم إذا على علاقة وُثقى بالمأساة* والتلقي والتأثير والتعرف*. ولكن تبقى مع ذلك إشكالياتٌ قائمة في توصيف كيفية اشتغال التطهير كما أشار إلى ذلك جافان في كتابه **المحاكاة** Gefen, La Mimésis، إذ لسائل أن يسأل: كيف يقع تطهير أهواء سالبة لا تُحتمل، وتحويلها عن طريق «المحاكاة» إلى أحاسيس لطيفة مصحوبة بلذّة؟ من ناحية أخرى، ما طبيعة التطهير وما ماهيته؟ هل هو فكري، أم نفسي أو رمزي أم فيزيائي؟ وماهي الفواعل التي تتدخل فيه؟ هل هو الكاتب الدرامي أو المشرف على العرض الذي يقوم بعملية انتخاب الأهواء وتطهيرها من خلال التقنيات الكتابية وجمالية العروض؟ أم المتفرّج الذي يحلّ في البطل المأساوي ويتلقّى هذه المشاعر مادة خاما بما فيها من عنف فيصهرها في ذاته ويزكّيها بعد أن تمرّ عبر كيانه وروحه؟

المسألة إذا أعقد مما نتصور لذلك نجد زوايا مظلمة لم يقع كشفها حتى الآن. أضف إلى ذلك غموض الوظيفة التطهيرية التي مثلت مادة للجدل ولا تزال-و كانت سببا في تعدّد التأويلات مما يزيد المسائل تشعّبا ومن هذه التأويلات نذكر:

- التأويل النفسي الطبي الذي نجده عند هيبوقراط ولاحقاً عند علماء علم النفس التحليلي أمثال فرويد ويونغ حيث يعني تطهير

الأهواء التعرف* ووجود هوى من ذواتنا في أهواء الآخر المُقدّم من خلال العرض، والإحساس بأن جزءًا من المشاعر الدفينة، المكبوتة عبّر عنها الآخر فكان التفريج، وهذا ما يتجلى في عصرنا الحاضر، في الدراما النفسية*.

- التأويل الأخلاقي: يعني التطهير من هذا المنظور تزكية العواطف بواسطة عروض نستخلص منها العبرة، فتدفعنا إلى الفضيلة. ظهر ذلك في عصر النهضة، وعند الرِّواقيّين وكتّاب المسرح الكلاسيكي* والدراما البورجوازية. وقد كتب كرناي Corneille في هذا الصدد «إن الإشفاق الذي نشعر به إزاء تألّم وتعاسة أمثالنا يجعلنا نرهب من وضعيات مماثلة يمكن أن نقع فيها، فيدفعنا الخوف إلى تحاشيها ويصحب ذلك رغبة في التّفريج واجتثاث هذه الأهواء منّا».

ويعني ذلك أن المُتلقي الذي يشاهد المآسي المُنجرّة عن خطإ مأساوي أو غِواية تتّصل بالذنوب والخطايا، يعيش هذه الوضعيات المأساوية بالتفويض، فينشأ لديه كره لهذه الأهواء المسبّبة للمآسي والمحظورة قانونيا وأخلاقيا، ويعمل على التخلّص منها أو تغييرها فينزع إلى الفضيلة، وهذا ما ظهر جليا في القرن الثامن عشر حيث لم يعد التطهير مجرّد استئصال للأهواء بل أصبح الهدفُ منه هو المشاركة العاطفية في الإشفاقيّ* والرِّفعة*. (مثال ذلك **الأم المذنبة** لبومارشاي Beaumarchais, La Mère coupable).

- التأويل الجمالي: وهو معنى حديث ومتطوّر بلوره في البداية غوتة Goethe الذي قدّم التطهير على أنه معيار شكلي جمالي تستوجبه نهاية المأساة. في ذات الاتجاه، بين نيتشه Nietzsche أن التطهير لم يعد رهانا أخلاقيا بل مُقوّما يجعل من المأساة* شكلاً راقيا للفن، فآليات التطهير وكيفية التّلقي من هذا المنظور جمالية صرفة. ذلك أن المتلقي، حسب الجماليين، لا يُطهّر أحاسيسه بمشاهدة أمثلة يأخذ منها العبرة، وإنما لأن الشكل الجمالي للعرض هو الذي يمكّنه من ذلك، وكذلك طبيعة المسرح. فهو الواسطة التي ترشح من خلالها المشاعر وتنصبّ في قالب جمالي ما، الشيء الذي يُنشئ لديه شعورًا باللذة غريباً متولّدًا عن الانبهار والافتنان أو النشوة الجمالية.

مثال ذلك، لا يحتمل المتفرّج أن يقتل ابنٌ أباه ويتزوّج أمّه في الواقع، فذلك شيء بغيض وفظاعة لا تُحتمل، ولكنه يشاهد ذلك في المسرحيات التي يكون بطلها الرئيسي أوديب، دون أن يتحرك من كرسيه لأن الجهاز المسرحي والجمالي هو الكفيل وحده بأن يخلّصه من الشعور بالفظاعة، وأن يجعله يحس بنشوة جمالية للطرائق المبتكرة في تقديم المأساة*.

تعدّد الأصوات

FR : Polyphonie

EN : Polyphony

(ر. الاحتفالية).

التعرّف

FR : Reconnaissance

EN : Recognition

هو لحظة مكاشفة حاسمة في مسار البطل الهزلي كما المأساوي، يتعرّف فيها على جانب مخفي من حياته، غالباً ما يكون متّصلا بالحسب والنسب والجذور.

في النصوص المُتْقنة الصياغة والمتماسكة البناء، يحرص كتاب الملهاة* والمأساة* على التمهيد الجيّد لمشاهد التعرّف في أعمالهم فيتركون فراغات وثغرات، أو يحمّلون العروض التمهيديّة بعض الوعود النصيّة لكي لا تكون هذه المشاهد مسقطة عند ورودها.

تُوظّف مشاهد التعرّف، بنيويا، كعناصر أساسيّة لفكّ العقدة في الملهاة* والمأساة* على حدّ السواء، ولو أن الوجهة التي تأخذها الأحداث بعد ذلك تختلف اختلافاً جوهريا من جنس إلى آخر. ففي **مدرسة النساء** لـموليير Molière, L'école des femmes يساهم التعرف في إزالة آخر العوائق أمام سعادة البطل، بينما في مسرحية **أوديب ملكا** لصوفوكليس Sophocle, OedipeRoi، يترتب عن اكتشاف هويّة «جوكاست» الحقيقيّة شعور البطل الحادّ بخطئه المأساوي.

التّعقيد

FR : Complication

EN : Complication

(ر. الفصل).

تعهّد الجوق

FR : Chorégie

EN : Choregy

(ر. متعهد الجوق).

تغليف الزّخارف

FR : Habillage d'un décor

EN : Decorative wrapping

هو العمل الذي يقوم به تقنيو الزّخرفة، ويتمثل في وضع غلاف على هياكل الزخارف. ويكون ذلك بواسطة موادّ ورقية معجونة وجافّة أو موادّ بلاستيكية توليفية تتخذُ أشكالاً معنية، مصممة للغرض حتى تأخذ الزينة الركحية معالمها وشكلها النهائي من تماثيل وفضاءات ونباتات وغير ذلك.

تغيير الزّخارف المرئي

FR : Changement à vue

EN : Visible scene - change

خلافاً لما ألِفه المُشاهد ورسّخته التقاليد المسرحيّة، يتولى الممثلون أحياناً تغيير الزخارف بين المشاهد والفصول على مسمع ومرأى من الجمهور.

والدّوافع المُسوّغة لهذا الإجراء كثيرة، منها ما يتعلق بنوعيّة الفِرق وأوضاعها المادية (هاوية، محليّة أو غير مُدعّمة) أو بفضاء العرض وتجهيزاته (افتقاره للستائر مثلاً)، ومنها ما

يندرج في مشروع فني متكامل كما في المسرح الملحمي، حيث يُوظّف التغيير المرئي للزخارف لكسر الإيهام.

التّغيير الفُجئي

FR : Péripétie

EN : Peripeteia

يحمل هذا المصطلح معنيين متكاملين: الأول هو اللّحظة الفاصلة بين وضعيتين أو حالتين ينتقل على ضوئها وبموجبها البطل الهزلي أو المأساوي من حالة إلى نقيضها. ويكون هذا التغيير نتيجة لحدث فُجْئي يأتي إما في شكل قول (إدراك حقيقة ما) أو فعل (ظهور مفاجئ لشخصية مسرودة*)، يُمهّد له الكتّاب المتمرّسون عبر قرائن نصية، فيكون متناغما مع البرمجة؛ في حين يورده آخرون بطريقة اعتباطية بغية التمطيط. ويُعدّ ذلك نقيصة وجب تلافيها.

أما المعنى الثاني وهو تتمّة لما سبقه، فيُحيل على الأعمال المترتّبة عن الحدث، إذ يبني البطل على الشيء مقتضاه. ويُترجم ذلك على مستوى الحبكة* بواسطة ما يُسمى بالتوثب الحدثي الذي يشمل المسار بأكمله.

تغيير نظام التّمثل

FR : Transmodalisation

EN : Transmodalization

(ر. التناص).

التّفرّد اللّغوي

FR : Idiolecte

EN : Idiolect

يعني التفرّد اللغوي، في الدراسات اللسانية، كيفية استعمال الفرد للغة القوم، أي ما يرشح في الخطاب المكتوب أو المنطوق الذي ينشئه المتكلم من عناصر دائمة التكرار، ويظهر ذلك على المستوى اللغوي في كيفية صياغة الجمل (النزوع إلى التقديم والتأخير، الإكثار من الجمل الاعتراضية أو الاسمية، والتقيّد بالقواعد النّحوية أو الانزياح عنها)، والسجِلاّت المستعملة (اعتماد معجم يشي بالانتماء الديني أو المهني أو الطبقي)، والنطق (التفخيم، الترقيق والإيقاع السريع أو البطيء)، فالتفرّد اللغوي إذن هو أسلوب المتكلم أو بصمته الشخصية التي تنطبع في الأذهان على أنها صورة منه أو لغته الخاصة.

يولي الكتّاب المتمرّسون في التأليف المسرحي عناية قصوى لهذا التفرّد في بناء الشخصيات، فيحرصون على تخصيص كلّ منها بخطاب يميّزها عمّا سواها، ويساعد المتلقي على استجلاء كوامنها ورصد محدّداتها الذّاتية والموضوعية، إذ ليس من المعقول أن يتكلّم العالِم كما الجاهل والسيّد كما العبد والتقيّ كما الزنديق.

التفضئة

FR : Spatialité

EN : Spatiality

التفضئة مصطلح عابر للأجناس والحقول المعرفية ويعني دراسة الفضاء من زاوية نظر معيّنة يحدّدها كل في مجال تخصصه، الناقد والفيلسوف وعالم الإناسة والخبير في السّياسات العمرانية ونحوه.

لدراسة التفضئة في المسرح ينتهج الدارسون إحدى المقاربتين التاليتين:

- مقاربة أولى تتناول الفضاء باعتباره مكوّنا ماديا، وتتركز حول وصف أجزائه ومكوّناته من حيث المواد المستعملة والمقاسات والوظائف (ر. هندسة المعمار المسرحي).

- مقاربة ثانية تُعنى باستجلاء خصائص الفضاء في الخطاب المسرحي*، وبعبارة أخرى التدقيق في كيفية اشتغاله إن على مستوى النص أو العرض. ومن المسائل التي يمكن التطرّق إليها من هذه الزاوية تصنيفُ مختلف الفضاءات (الفضاء الركحي*، الفضاء الدرامي*، الفضاء المسرود* إلخ) ورصد علاقاتها في ما بينها من جهة، وبالممثلين من جهة أخرى. (ر. القُربية)، والوقوف على ما تضطلع به من وظائف (مرجعية، رمزية ونحوه).

التّفكّـــه

FR : Humour

EN : Humor

(ر. الهزل).

التّقديم والتأخير

FR : Anastrophe

EN : Anastrophy

يتصل التقديم والتأخير بتركيب مكونات الجملة، ولا يُفهم إلا بالنّظر إلى الضوابط النّحوية الخاصة بكل لغة.

ويتمثل هذا الإجراء في قلب الكلمات وترتيبها بشكل تُحافِظ فيه الجملة على دلالتها، حتى لا يكون القلب مجرد تلاعب بالكلمات أو رصف لها فاقد لكل معنى.

بلاغيا، يُستعمل التقديم والتأخير أساساً، في النّصوص الدرامية الشعرية، حيث يُوظف هذا الإجراء في سياقات مختلفة للتأكيد على التفرّد اللّغوي للمتكلّم وإبراز فصاحته، أو للسّخرية من الشخصيات المتحذلقة في الكلام والمطنبة في ذلك.

تقسيم الرّكح

FR : Division de la scène

EN : Acting area segmentation

يَنْظُر عامة الناس إلى الرّكح في المسارح التقليدية على أنه فضاء واحد وموحّد وهو

كذلك في الظاّهر، أما في عيون التقنيين والفنيّين وأصحاب الاختصاص عموماً، فهو مُقسّم إلى ثلاثة فضاءات كبرى وهي الواجهة الأمامية ووسط الركح وآخر الركح، علما أن كلّ فضاء من هذه الفضاءات ينقسم بدوره إلى ثلاث مناطق: وسطى ويمنى ويُسرى.

وبحكم هذا التقسيم وبالاعتماد على خطّي العرض وخطي الطول الوهمية التي تخترقه، يُصبح الرّكح في حقيقة الأمر أشبه برقعة الشطرنج كما نتبيّنه من هذا الرّسم:

خفايا الركــــح

يمين	آخر الركح	شمال
يمين	وسط الركح	شمال
يمين	الواجهة الأمامية	شمال

صدر الرّكــــح

- الواجهة الأمامية أو وجه الركح: يبدأ هذا الفضاء من الخط الذي تنزِل عليه الستارة* وينتهي مع بداية الفضاء الّذي يليه صعودا (للتوضيح عندما نتكلم عن صعود الممثلين في المعجم التقني فالمقصود به انتقالهم من النّقاط القريبة من الجمهور في اتجاه آخر الركح بينما نعني بنزولهم تحوّلهم من الخلف باتجاه المشاهدين. ولعلّ ما يدعم ذلك أن الركح غير منبسط تمام الانبساط في حقيقة الأمر، وإنما يأخذ في الارتفاع بخمس درجات تقريباً من الأمام نحو الخلف).

- وسط الركح: يتوسّط هذا الفضاء، كما تدل التسمية الفضائيين الآخرين ويسمّى أيضا «مسرحا» في الجهاز الاصطلاحي الغربي نظراً لأهميته من حيث تركّز الفعل الدرامي فيه.

- آخر الرّكح: هو الفضاء الذي يلي مباشرة «وسط الركح» علما أن آخر حدّ ماديّ له غالباً ما يكون الحائط الخلفي. ولكن في صورة غياب هذا الحائط أو الاستغناء عنه لأسباب جمالية كما هو الحال في بعض المسارح، يستبدل أحياناً بلوحة مزينة أو لوحة خلفية، مما يكسب الركح في مجمله عمقًا إضافياً اعتبارًا لقاعدة المنظور.

بالإضافة إلى هذه الفضاءات الثلاثة، هنالك فضاءان آخران وجب التوقف عندهما وهما:

- صدر الركح: هو فضاء مقوّس أو نصف دائري عادة وهو يُشكّل امتداداً للواجهة الأمامية أما حدوده المادية فهي الستارة الأمامية وأضواء صدر الركح.

- خفايا الركح: رغم أنه لا يُنظر إلى خفايا الركح كغيره من الفضاءات الأخرى، إلا أنه يبقى رئيسيا نظراً للوظائف العديدة التي يضطلع بها.

أخيراً، يجب التأكيد على الأهمية القصوى التي يكتسبها هذا التقسيم التقني للركح الذي أوردنا، لا فقط للممثلين والمخرج وفريق عمله وإنما أيضاً بالنسبة إلى متتبّعي العروض المسرحية وخاصة الملمّين منهم بهذا التقسيم والمدركين لخفاياه ونُظُمه.

تستفيد الأطراف الأولى مجتمعة (ممثّلون، مخرج، تقنيون) من هذا التقسيم لإنجاز أعمال ومهامّ كثيرة نذكر من بينها على سبيل المثال ضبط التحرّكات والتموقع في الفضاء من مشهد إلى آخر حسب شبكة العلاقات التي ينصهر فيها الممثلون (الأدوار، الأفعال الدرامية)، وتحديد الفضاءات المُلائِمة لتثبيت الزخارف* ووسائل الإضاءة* المختلفة والمصادح الخ.

وبالنسبة إلى الطرف الثاني (أي الجمهور)، فإن معرفة هذا التقسيم من شأنه أن يساعده على مزيد فهم العرض وإحكام مقروئيته، فبمجرد انتباهه إلى تحرك الممثلين في هذا الفضاء أو ذاك، تتضح أمامه صُوَر العرض في أدقّ جزئياتها. فمثلا عندما يتقدم أحد الممثلين إلى صدر الركح ليقدم حديثا فرديا* أو ليتوجه بخطاب تحريضي أو ما شابه يدرك المتلقي أن في ذلك دعوة مبطنة لمضاعفة التركيز على فحوى القول الذي يتضمن أحد مفاتيح العرض.

من ناحية أخرى، عندما ينحصر تموقع بعض الممثلين في فضاء دون سواه كامل العرض، يمكن أن يكون ذلك مؤشرا على نوعية من الأدوار. وهذا ما ينطبق مثلاً – في بعض المسرحيات التاريخية – على الخدم أو الحرس إذ يتكثف تواجدهم في «آخر الركح» فلا تطأ أقدامهم بقية الفضاءات.

التّقطيـــــع

FR : Découpage

EN : Segmentation

يجب التنصيص أولا، كلما تناولنا بالدرس التقطيع في الخطاب المسرحي، على المستوى الذي تتنزّل فيه مقاربته لأنّ التقطيع يشمل النص المسرحي المكتوب كما يشمل العرض على الرّكح على حدّ السّواء.

والمتصفّح، ولو على عجل، للنصوص المسرحية أو الدراسات النّقدية، يميل إلى الاعتقاد بأنّ صياغة النص الدرامي* تقتضي وجوبا تقطيعه أي تقسيم الحبكة* أو الحبك التي تُؤثثه والحوارات التي يتضمنها إلى وحدات كبرى ووحدات صغرى.

هذا الاعتقاد ليس عار من الصحّة تماماً، فأغلب النصوص ترد في هيكلتها الخارجية في شكل فصول ومشاهد متفاوتة العدد أو في شكل لوحات كما هو الحال في مسرحية **بنادق الأم كارار** لبرشت Brecht, Les fusils de la mère Carrar وكذلك في شكل أيام كما هو الأمر في مسرحية **الخف الحريري** لكلودال Claudel, Le soulier de satin.

لكن هذه الحقيقة التي تنسحب فعلا على العدد الأكبر من النصوص المسرحية يجب ألاّ تحجب الاستثناءات العديدة لهذا التوجه العام. ففي بعض المسرحيات لا نجد أثرا لهذه الوحدات وهذا ما يستوجب مجهودا كبيراً لتحديد أجزائها ومقاطعها الصغرى والكبرى.

يطرح التقطيع إشكاليات شائكة نكتفي، لضيق المجال، بذكر إشكالية المعايير التي يعتمدها المؤلف المسرحي للانتقال من وحدة إلى أخرى. ففي ما يتعلق بالوحدات الصُّغرى (المَشاهد)، تجدُر الإشارة أنّه لا تُوجد معايير مُوحّدة ومُتفّق عليها عبر العصور المتلاحقة تُفضي، آليا كلما توفّرت، إلى اتّباع نفس التقطيع. ومردُّ عدم التجانس هذا، بالأساس، جملة من الاعتبارات أهمّها الحقبة الزمانية التي صيغ فيها النص والفنيّة الدرامية التي يحتكم إليها الكاتب – وهذا الأهم –، فضلاً عن المُحدّدات الأجناسية نفسها. إجمالا يمكن القول إنّ أهمّ المعايير التي يترتّب عنها، عند الصياغة، الانتقال من مشهد إلى المشهد الذي يليه هي دخول أو خروج الشخصيات، وتغيير الزمان والمكان والانتقال من حبكة إلى أخرى في النصوص المتعددة الحبك، على غرار المسرح التاريخي الرومنسي الذي غالباً ما يتضمن حبكتين متوازيتين (ر. ثنائية الحبكة) يُجزِّئ الكاتب المقاطع الحوارية فيها إلى مشاهد حسب ارتباطها بهذه الحبكة* أو تلك كما في مسرحية الكسندر دوما **هنري الثالث وبلاطه**. Dumas. A, Henri III et sa cour.

وإذا كان تقطيع النصوص المسرحية في بعض الوحدات الصغرى غير متجانس للأسباب التي أتينا على ذكرها، فالتقطيع على مستوى الوحدات الكبرى (الفصول أو اللوحات أو الأيام) تحدّده المفاصل السردية الثلاثيّة التي يقوم عليها النص المسرحي بداهة، وهي العرض التمهيدي* والعقدة* وفك العقدة*؛ ففي المسرحيات ذات الثلاثة فصول، يخصِّص المؤلف كلّ فصل منها إلى أحد المفاصل التي ذكرنا. أمّا في الأعمال ذات الخمسة فصول، فتُوزّع الفصول الفردية تباعا على الركائز السردية المذكورة، في ما تأتي الفصول الزوجية كتطوير للتي سبقتها؛ فيكون الفصل الثاني امتداداً للأول والرّابع تطويرا للثالث.

أما على مستوى العرض، نكتفي بالإشارة فقط إلى أنّ للمخرج ولفريق عمله أدوات ووسائل كثيرة، يوظّفونها لتقطيع الفُرجة وإبراز وحداتها. ومن أهمّ هذه الأدوات، اللّجوء إلى رفع أو إنزال الستارة، بالإضافة إلى الفواصل الغنائية وإلى تغيير الزّخارف والإضاءة* وغيرها كثير.

التّقطيع الشِّعري

FR: Scansion

EN : Scansion

تُؤْخذ هذه العبارة على معنيين متوازيين ومتلازمين في آن: أوّلهما، تفكيك البحور الشعريّة وتحديد وحداتها أو مقاطعها الإيقاعيّة، وثانيهما الإلقاء الشعري الذي يترتّب عن التقطيع*.

وقد أولت المأساة الكلاسيكية مثلاً أهمية قصوى للتقطيع الشعري على مستوى الكتابة والعرض، لقيمته البلاغية والأسلوبية وتأثيره العميق في نفوس السامعين وبالتالي إسهامه في بلورة المعنى.

التّقليــــص

FR : Excision

EN : Excision

(ر. التتاص).

التّقنّــــع

FR : Déguisement

EN : Disguise

(ر. التنكر).

التّلاعب بالألفاظ

FR : Jeu de mots

EN : Play on words

يُؤخذ التّلاعب بالألفاظ في الكتابات النّقدية على أنه مرادف لهزل الكلمات. ولهذا الطرح ما يبرّره، إذ يلجأ المتلفظ في كلتا الحالتين إلى وسائل لغوية عديدة لإقامة علاقات طريفة بين الكلمات، تترك أثرها في المتلقي.

ولكن إذا كان هزل الكلمات مقتصراً على الإضحاك بداهة، فإنّ التّلاعب بالألفاظ يتنزّل في سياقات مختلفة، تتجاوز هذه الغائية؛ ففي أوساط المتحذلقين على سبيل المثال، يُصبح التّلاعب بالألفاظ ضربا من ضروب الطرافة الفكرية ومؤشرا على رفعة الذوق وسعة الثقافة وتملك اللغة.

التّلاعب بالسّحنة

FR : Jeu de physionomie

EN : Facial expressions

هو ضرب من ضروب التّواصل غير اللّفظي يعتمد على توظيف تقاسيم الوجه وعضلاته للتّعبير عن حالات نفسيّة مختلفة يستوجبها الدّور.

التلبّس بالدّور

FR : Habiter un rôle

EN : To inhabit a role

تعبير ارتبط بممثلي المأساة* خاصة، فالتلبّس بالدّور ميزة لا تتوفّر إلا في الممثّل* الجيّد، القدير، المُجيد، الذي يخرُج من ذاته ليَحلّ في الشخصيّة التي يراد تَقمُّصها. ولا يتأتّى ذلك إلاّ بعد مِراس وإجهاد طويلين يمرّان حتماً بالمعرفة الدقيقة للشخصيّة، ولمكوّناتها وتفكيرها وتصرّفاتها. لذلك يعمد بعض الممثّلين الطموحين إلى القراءة والتوثيق، خاصة إذا ما كانت الشخصيّة تاريخية، حتى يكوّنوا فكرة ضافية، ويبحثوا في التفاصيل، فيتحقّق الهدف المرجوّ، وينعكس ذلك ركحياً من خلال الهيئة والصّوت والحركة.

ويحصُل أن يبقى الممثل* متلبّسا بالدور حتى بعد انتهاء العرض كما ذكر فرنسوا باريي بخصوص لويس جوفي الذي ظلّ مسكونا بشخصية أرنولف في **مدرسة النّساء** لموليير Molière,L'école des Femmes وحافظ على

نفس تعبيرة الإحباط والألم (ألم الشخصيّة) بعد انتهاء المسرحية.

ولكن التلبّس بالدور، على مزاياه، يتناقض مع الطّرح الذي أورده ديدرو Diderot في كتابه **في مفارقات الممّثل** Le Paradoxe sur le comédien والذي يشدّد فيه على ضرورة إجادة الممثّل في أداء دوره مع البقاء في حياد تامّ (ر. الممثل).

التّلفظ الرّكحي

FR : Enonciation scénique

EN : Scenic enunciation

(ر. التلفظ المسرحي).

التلفّظ المسرحي

FR : Enonciation théâtrale

EN : Theatrical enunciation

التلفّظ هو الاستعمال الفردي والإنجاز الصوتي للغة في ظروف معيّنة ووضعية قولية بعينها.

وقد ارتحل هذا المصطلح من اللسانيات إلى المسرح، فنشأ مصطلح التلفظ المسرحي. وهو يفيد عملية إنتاج القول من قبل الممثلين انطلاقاً من الملفوظ النّصّي.

ولعل الخصيصة الأساسية في التلفّظ المسرحي هي التناوب بما أنه غير موحّد وأعقد من ملافيظ الأجناس الأدبية الأخرى؛ فهو في الأصل تلفظ الكاتب الدرامي يخلق شخصيات تتلفظ يستعيض بأصواتها عن صوته لتتكلم بتفويض منه. ويعقب ذلك تلفظ ركحي عبر تأدية الممثلين في وضعية يجسّدها الزّخرف والأنظمة الدّالة.

بالإضافة إلى التّناوب، لا يمكن فهم التّلفظ بمعزل عن الوضعية التي تنتجه؛ فهي التي تُمكّن من تحديد من يتكلّم وإلى من يتكلّم. وهي أسئلة متعلِّقة بميزة ينفرد بها التلفّظ المسرحيّ ألا وهي ثنائية التلفظ*. كما أن الوضعية تُوضّح العلاقة بين المتلفظين وموضوع القول وكيفية التلفظ أساساً. وهي من شروط الكلام، فلكل متلفظ هيئة وموقف تجاه الملفوظ يفرضه المقام والجنس الدرامي، ويُترجم عبر صيغ التأدية المختلفة (المأساوية، الحماسية، الهرجية الخ).

التمــــاهي

FR : Identification

EN : Identification

(ر. الإيهام المسرحي).

التّمسرحيّــــة

FR : Théâtralité

EN : Theatricality

(ر. الدرامية).

التّنــــاص

FR : Intertextualité

EN : Intertextuality

انبثق مصطلح التناص عن الدراسات النظريّة والتطبيقيّة التي قامت بها مجموعة من الباحثين في مطلع الستّينيات من القرن العشرين تحت إشراف جوليا كريستيفا Julia Kristeva.

ولقد انبنى هذا المصطلح (الذي أعطى في ما بعد دفعا قويّا للمقاربات الأدبيّة، وفتح أمام النقّاد مجالات أرحب للوقوف على كيفيّة تشكّل النصوص، على مستوى محتوى القول وطرائقه) انبنى على فكرة تبدو لنا الآن بسيطة وبديهيّة مفادها أن كلّ نص هو بالضرورة إعادة صياغة كليّة أو جزئيّة لنص أو نصوص سابقة له، إذ لا وجود لما يُمكن أن نسمّيه «بالنص الصفر»، فالنص محكوم ضرورة في بنائه ومضامينه بالتفاعل مع غيره من النصوص ويتمّ ذلك بطرق مختلفة كاتّباع الأساليب والمناويل الإجرائية والمفردات الجمالية التي اعتمدت قبل نشأته أو الانزياح عنها واستبدالها بمقولات وصيغ مستحدثة.

لو تأملنا النصوص من هذه الزاوية، لتأكدنا من صحّة هذا الطرح ومن وجاهته دون عناء فالأدب الملحمي في القرون الوسطى، مثلاً في توظيفه لأدوات التّضخيم وتصويره للبطولات الخارقة (ر. النفس الملحمي) هو امتداد مباشر لأعمال هوميروس Homère (**الإلياذة** L'Iliade و**الأوديسا** L'Odyssée). وما ينطبق على النصوص الأدبيّة يسري أيضاً على بقيّة النصوص بما في ذلك الكتب المنزّلة فالقرآن الكريم على سبيل المثال – وهذا ما بينته الدراسات المعجميّة والألسنية والفقهية – يتضمن كمّا هائلا من الإحالات على الكتب السماوية الأخرى. ويتجلّى التناص مثلاً في تضمنه لقصص إبراهيم وعيسى (عليهما السلام) التي سبق ذكرها في التوراة والإنجيل.

عرف مصطلح التّناص حظوة كبيرة لدى النقّاد الذين تعاقبوا على ضبط مدلولاته وتحديد طرق الاستفادة منه، كلّ حسب مشروعه ومنطلقاته، وفي هذا الإطار، شدّد رولون بارط Roland Barthes في مواضع كثيرة من أعماله على مبدإ «انفتاح النصّ» أي قدرته على استيعاب النصوص السابقة والمعاصرة له، مبرزا بالخصوص كيفيّة وحجم هذا الحضور في النصّ. بدوره انشغل ريفاتار Riffaterre بتقفي «آثار التّناص» على مستوى الجملة والمقطع انطلاقاً من نصوص قصيرة بعض الشيء كالقصائد الشعريّة.

أما الإضافة الحاسمة في دراسة التناص وقضاياه، فقد جاءت على يد الناقد الفرنسي جونات Genette الذي خصّ هذه المسألة الشائكة بعمل أكاديمي مُعمّق يُعدّ من أهم المراجع وهو كتابه **التّطريس** Palimpsestes.

في هذا المؤلف القيّم، يقدم لنا الناقد عرضا مبوبا وممنهجا لكافة أشكال التناص التي يمكن اختزالها فيما يلي:

– الاقتباس*

– المعارضة الأدبية*

– المحاكاة الساخرة*

- استبدال الشكل: صياغة شعريّة لنص نثري أو العكس.

- تغيير نظام التمثّل: استبدال نظام السرد الذي يرد فيه النص المصدر، بنظام الحوار وهذا ما يحدث مثلاً عندما نكتب مسرحية انطلاقاً من نص تاريخي.

- الترجمة: تدخُل هي أيضاً في باب التناص لأن النقل أو التعريب لا يتم إلاّ بالاعتماد على نص مصدر*.

- التقليص: إعادة كتابة نص طويل بحذف بعض الجمل أو المقاطع أو المشاهد منه. وهو إجراء كثير الانتشار والاستعمال تلجأ إليه مؤسسات ودوائر عديدة عندما تقدم تقاريرها إلى السلط أو مراكز القرار. في ذات الاتجاه، نذكر دور النشر التي غالباً ما توكل إلى الكتاب والأساتذة مهمة تبسيط بعض أمهات الكتب لتقديمها إلى جمهور الأطفال، وهذا ما يستوجب طبعا إدخال تحويرات على النص الأصلي.

- التضخيم: هو إجراء نقيض للتقليص ويتمثل (في بعض أوجهه) في تحويل مقال صحفي يتناول حدثا أو حادثة ما إلى قصّة أو مسرحيّة أو شريط سينمائيّ.

هذه الأشكال يظهر جلّها أو بعضها حسب طرق الصياغة المعتمدة في النص الدرامي مؤشرا على وجود التناص المسرحي، وهو رافد من روافد التناص، ويتمثل في إنشاء علاقة بين نص مسرحي ونص آخر سابق له يكون بالضرورة من نفس الجنس.

ويتم هذا التناص إمّا بالإحالات الموضعية الجزئية كاستعارة لفظ أو جملة أو بيت شعري إذا ما صيغت المسرحية شعرًا، وإما عبر إعادة صياغة النص المصدر* بكامله كما في الملهاة التي تعتمد التحريف الساخر* مثلا.

التّناص المسرحيّ

FR : Intertextualité théâtrale

EN : Theatrical intertextuality

(ر.التناص).

التنكّــــر

FR : Travestissement

EN: Travesty

يجد المرء أحياناً بعض المشقّة للتمييز بين التنكّر والتقنّع، فكلاهما يعتمد التخفي والمواراة. ولكن التقنّع يمس أساساً المظهر الخارجي باستعمال الزينة الدرامية* واللباس* والقناع* ونحوه. أما التنكر فهو، وإن يَشمل كل هذه العناصر التي تُغيّر الهُوية، فهو ظاهرة تتمثل في تقمّص المؤدي لدور مخالف لجنسه كأن تلعب امرأة دور رجل - وهذه الحالة نادرة نسبيا - أو أن يسند للممثل* دور نسائي.

وتُعزى هذه الظاهرة، في التقاليد المسرحية العربية والغربية على حد السواء، إلى عدة أسباب:

- درامية: إذ تفترض الحبكة* وبالتالي طبيعة الأحداث ظهور رجل في هيئة امرأة والعكس بالعكس كما في مسرحية **أرلوكان خادم السيّدين** لكارلو غولدوني Carlo Goldoni Arlequin serviteur des deux maîtres، حيث تقوم ممثلة بدور رجالي. وإلى ذلك فقد برع بعض الممثلين في أداء أدوار التنكر كما هو الشأن بالنسبة لسارة برنار Sarah Bernard وهذا ما حدا بالناقد بوجان Pougin إلى إدراج هذه النّوعية من الأدوار في الأدوار المتشابهة*.

- ماديّة: تجد الفرق الهاوية ضالتها في هذه الوسيلة التي تُمكّنها من الضغط على النفقات (أجور الممثلين تحديداً).

- ثقافية: يُرجع النقّاد ظهور أدوار التّنكر إلى طبيعة المجتمع والبنى الفكرية والعقدية السائدة في عصر ما، فعند الإغريق، مثلاً، حُرمت المرأة من اعتلاء الركح لأن المجتمع آنذاك كان محكوما بضوابط عديدة منها التراتبية التي تحتل المرأة بموجبها موقعا متدنيا. وفي المسرح الأليصاباتي* تكثف تقمص الرجال لأدوار التنكر نظراً لمناهضة الأوساط الدينية المتشددة للمرأة في مجال التّمثيل.

تنميق الكــــلام

FR : Boniments

EN : Sales talk

وظيفة أوكلت في القرنين السابع والثامن عشر إلى من كان يُعرف بمنمّقي الكلام في مسرح الأسواق*، يضطلعون بها شأنهم شأن المُعلنين والخطباء المستقطبين ومُلهبي الجماهير، ولكنهم يمتازون عنهم من حيث الأسلوب؛ فمنمّق الكلام يعمد إلى انتقاء العبارات واستعمال الوشي اللفظي والصور البلاغية والمقتطفات الأدبية الرّاقية، ويُدرج كل ذلك في خطاب مسهب يتناول من خلاله العناصر التي يمكن أن تغري الجمهور العريض كالتركيز على الممثل* بطل المسرحية، خاصة إذا كان معروفا، وعلى لباسه وعلى التقلّبات الحدثية والمغامرات التي سيخوضها، وذلك لإثارة التشويق.

التّهريــــج

FR.: Bouffonnerie

EN : Buffoonery

(ر. المهرّج).

التّواصل غير اللّغوي

FR : Communication non verbale

EN: Non verbal communication

يُحيل هذا الصنف من التواصل على حقول معرفية متعددة، ويأخذ أشكالاً مختلفة يُستثنى منها الكلام المنطوق والمكتوب ولغة الإشارات.

يشمل التواصل غير اللغوي في الخطاب المسرحي* السنن الحركية والإيماء والموسيقى والرقص والزخرف الصوتي الطبيعي (القهقهة، البكاء) والاصطناعي (أصوات القطارات، رنين الأجراس) أنىّ كان مأتى هذه الأصوات، أي من داخل الرّكح أو من خارجه.

التّوثب الحـــدثي

FR : Rebondissement de l'action

EN : Rebounding of the action

(ر. التغيير الفجئي).

توصيف الشّخصيات

FR : Caractérisation

EN : Characterization

يعتبر توصيف الشخصيات لا سيّما في مستهل الأثر المسرحي من أوكد واجبات المؤلف. ويتمثل في تسليط الأضواء عليها في أوّل ظهور لها أساسية كانت أو ثانوية، وذلك عبر معلومات تمكّن من تحديد أوصافها وضبط ملامحها والوقوف على دوافعها.

ولإنجاز هذا التوصيف يعتمد الكاتب جملة من الوسائل اللّغوية وغير اللّغوية لعلّ أهمّها:

- الأقوال: فمن خلال الحوار* الذي تجريه الشخصيات، يستشف الملتقي معلومات ممّا تقوله الشخصية* عن ذاتها، ومن التعليقات التي تُردّدها الشخوص حولها.، وهي معلومات تساعد على رصد سماتها في خطوطها العريضة.
- الأفعال: هي أيضا تمكّن من التوصيف، والمعلومات التي تقدمها مصدرها الإشارات الركحيّة بالتخصيص فهي تضيء المظهر الخارجي من حيث اللباس* والقيافة، وكذلك النّوازع النفسية وطرائق الإلقاء والحركة والإيماء والتموضع.

التّوصيف الصّفر

FR : Degré zéro de caractérisation

EN : Zero characterization

في عمل بعنوان **الدرجة الصّفر للكتابة** Le degré zéro de l'écriture، يثير رولان بارط Roland Barthes قضايا عديدة بالغة الدقة والتعقيد تخصّ الكتابة عموماً، ننتقي منها، ما يضيء المصطلح الذي يعنينا.

إذا ما اعتبرنا الكتابة بصفة مطلقة، منطقة وسطى بين اللغة (لغة القوم) والأسلوب، فإن المقصود بـ«الكتابة الصفر» هو ذلك المنحى الذي يتخذه الكاتب في نصه أو أثره والمتمثل تحديداً في الانزياح عن كل ما ترسّب في ذهن المتلقي،

بحُكم الأعراف والتقاليد، من سنن وصياغة في هذا الجنس أو ذاك، ملازمة له ومتأصلة فيه.

من الأمثلة التي يمكن أن يسوقها الباحث للتدليل على مفهوم الكتابة الصفر، قصة **الغريب** لألبير كامو Albert Camus, L'Étranger. في هذه القصة الحدث، قام الكاتب بمراجعة ممنهجة لأغلب أدوات القصّ المعتادة أفضت إلى إدخال تغييرات كثيرة منها استبدال أزمنة الأفعال التي خلناها إجبارية في السّرد بأخرى، وتجريد بعض الشخصيات وخاصة البطل من عديد المُقوّمات والمُحدّدات الذاتية المألوفة في بناء الشخصيات.

يتنزل التوصيف الصفر في هذا السياق ويتحدّد معناه على ضوئه، باعتباره أحد تجليات هذه الكتابة المخصوصة.

من بين المؤشرات والقرائن التي يتجلّى من خلالها التوصيف الصفر، إذا ما رحّلنا مصطلح «الكتابة الصفر» من حقل اللسانيات العام والنظري إلى دائرة الخطاب المسرحي، يمكن أن نستدلّ بنوعية من الممسرحيات الاسمية التي تقوم، حسب الأعراف، بوظائف كثيرة كتحديد هوية المتكلم وضبط بعض محدداته (العمر والاسم والانتماء الخ) مما يسهم إلى جانب عناصر أخرى، في توصيفه إجمالا. لكن في بعض المُمسرحيات تنتفي هذه الشحنة الإخبارية وذلك عندما يحجب الكاتب أسماء شخصياته ويستبدلها بما يمكن أن نصفه بالأسماء المرقّمة كالرجل الرابع في **مغامرة رأس المملوك جابر** لونّوس أو «الثمانية» Les Huit في **لورنزاتشيو** لموسي Musset, Lorenzaccio.

التّوضيـــــب

FR : Arrangement

EN : Arrangement

في الأصل، استُعمل التّوضيب في المعجم التقني الموسيقي ليفيد، عَرَضا، تهذيب الكلمات وأساساً إعادة صياغة اللّحن (استبدال مقام بمقام مثلاً)، أو إعادة توزيعه على نحو يتلاءم والذائقة المعاصرة ويتماشى مع المقتضيات الفنيّة والمناخات الذهنيّة التي يسعى المُوضّب إلى إرسائها، إما بمحض إرادته أو بتكليف من الغير، وذلك في الأعمال الدرامية التي تمزج بين التمثيل والغناء (المغناة*، الملهاة الراقصة*).

أما في المسرح، فقد اقترن المصطلح بالركح* وشُحن بمضامين مغايرة تماماً، فظهر في بعض القواميس الغربية مصطلح التوضيب الرّكحي للدلالة على ضبط تموقع الممثلين لإبراز أوجه الصّراع بين الشخصيات. وبهذا المعنى يصبح التوضيب الركحي مرادفا للتصميم الركحي* في بعض أوجهه.

التّوطئـــة

FR : Avertissement

EN : Preface

ظهرت التسمية وترسخت في المسرح الكلاسيكي مع مسرحيين كبار، وهي عبارة

عن جزء من العتبات النصية التمهيدية، تندرج بالتحديد في ما يسميه طوماسو Thomasseau «بالنص الموازي» paratexte وهو يشكّل فاتحة للنص المسرحي.

وقد كان لهذه التوطئة شأو كبير عند الكلاسيكيين إذ كانت لها وظائف متعددة:

- إخبارية: توضح الظروف التي وقعت فيها كتابة المسرحية.
- فنية درامية: تحلّل الشخصيات وتتعرض لمحتوى الأحدوثة وتُبيّن المقصدية.
- جمالية تأثيرية: توجّه القراءة والتأويل حتى يقع تلافي بعض الانتقادات وتلتمس عذر المتلقي حتى لا يُجْحِف ويقسو في أحكامه. وهي في كل هذا وذاك تعمل على إرساء جمالية مرتبطة بذائقة ورؤية للعالم سائدة في ذلك العصر.

تُشكل التوطئة أهمية قصوى إذ هي نصّ على النصّ يفسّر ما انغلق من طلاسم ويُهيّئ المتفرج للتلقي الأسلم، ويوظَّف أحياناً للدفاع إذا ما كان الأثر محل جدل إيديولوجي مثلما حصل بخصوص **الوَرِع المزيّف** لموليير Molère, Tartuffe.



ثنائي الأضداد

FR : Tandem

EN : Tandem

(ر. الثنائيات).

ثنائي العشق

FR : Duo d’amour

EN : love duet

(ر. الثنائيات).

ثنائي الهزل

FR : Duo comique

EN : Comedy duet

(ر. الثنائيات).

الثّنائيـــات

FR : Duos

EN : Duet.

إذا ما استثنينا الثنائيات المعلومة لدى العموم في غير مجال فن التمثيل كالثنائي الافتراضي مثلاً في الغناء، وهو يتمّ من خلال المزج بين صوتين بوسائل تقنية شتىّ، فإن أكثرها تواترًا وانتشارًا هي ثنائي الهزل وثنائي العشق وثنائي الأضداد.

ومن المقومات البنيوية التي تشترك فيها هذه الثنائيات، نذكر ارتباط المكوّنيْن لكل ثنائية سواء كانا شخصين أو شخصيتين بعلاقة وثيقة وعضوية (روابط عائلية، مهنية الخ) وبالتّالي، تقاسمهما لنفس الاهتمام بغض النظر عن طبيعته (اجتماعي، فكري، فني).

وقد نجد أحياناً عناصر التقاء أخرى في الثنائية كتوفّر مبدإ التضاد في تشكّلها (التضاد في الجنس أو المظهر الخارجي الخ). ولكن هذه الخاصية ليست بالضرورة من الثوابت فيها، إذ يبقى وجودها عرَضيا واستثنائيا.

ثنائي الأضداد: ما يميز ثنائيات الأضداد عن سواها، فضلاً عن تأصل مبدإ التضاد فيها، هو عمقُ ما تحمل من طرح ورؤى تجاه قضايا بالغة الأهمية وارتباطها الجليّ بالمحاور الخطابية التي تسند النص أو العمل الحاضن لها، إذ يصبح فهم أبعادها خير ضامن لفهم دوافع واضعيها ورهانات الكتابة في كل أنموذج من النماذج التي تغطيها؛ ففي مسرحية **السدّ**،

ينطلق الأديب محمود المسعدي من شخصيتي ميمونة وغيلان، ويقدم لنا صوراً بالغة الدلالة عن صراعهما الفكري الحادّ، وعن مقاربتيهما المتباينتين لمسائل وجودية ذات أبعاد فلسفية لها مساس بمكانة الإنسان على الأرض وبطبيعة فعله وعلاقته بمحيطه المادي واللامادي. وما اختياره لإسميْ ميمونة وغيلان بالنظر إلى ما يحملان من عمق دلالي فائق الترميز (الإيمان والخنوع من ناحية والغليان والتوثّب الثوري من ناحية أخرى)، إلا إشارة مختزلة للتباين الفكري بين هذا الثنائي.

والملاحظ أنه في كل النصوص التي تتمحور حول ثنائيات الأضداد كالتي ذكرنا وغيرها كثير، تتبدىّ هذه الثنائيات كأوعية حمّالة لنَهجين على طرفي نقيض، أو لموقفين متوازيين يتفحّصهما القارئ أو المتلقي فيقف على مكامن القوة والضعف فيهما.

ثنائي العشق: تبدو ثنائيات العشق متشابهة، متجانسة بالنظر إلى ما تحمله من معجم طافح بالمشاعر وما يرافقه من نفَس غنائي أنىّ كانت صوره (غنائية حالمة، بكائية) وما يصدر عنها من عذب الكلام ورقيق العواطف؛ فيُخيّل للمرء أحياناً أن الوظيفة الأساسية الوحيدة للمَشاهد التي تحتضنها هي بثّ أجواء من الاسترخاء والإمتاع والتلذذ. ولكن عندما نستحضر أشهر ثنائيات العشق خاصة في المؤلفات الراقية كروميو وجوليات لشاكسبير Shakespeare وروزين وفيغارو في مسرحية بومرشي Beaumarchais **حلاق إشبيلية** Le barbier de Séville، ندرك أن هذه الثنائيات، بحكم موقعها المتميّز في النص وفحوى أحاديثها لم تأت لملء الفراغات، وإنما لتؤدي وظيفة درامية وهي الدفع بالأحداث في هذا الاتجاه أو ذاك. ولهذا السبب، غالباً ما تتحول المشاهد التي تظهر فيها ثنائيات العشق في ذهن المتفرج إلى مشاهد مرتقبة، فتسهم إلى حد كبير في نجاح العرض أو فشله.

ثنائي الهزل: تقيم ثنائيات الهزل في مختلف المجالات الفنية والأنماط الإبداعية التي تخترقها وتؤثّث مساحاتها إمّا علاقة تجانس بين الطرفين المكوّنيْن لها (نفس الجنس، نفس الانتماء) أو علاقة تنافر وتضاد كأن يكون الأول مثلاً طويلا ونحيفا والثاني قصير القامة وبدينا كما هو حال الثنائي الشهير لورال Laurel وهاردي Hardy.

وظيفيا، تلتقي هذه الثنائيات في ما تُشيعه من بهجة وانشراح، سواء خُصت بفاصل قصير في إحدى المنوعات أو بمشهد فريد، أو أُفردت بعمل كامل كانت فيه المحرك الأساسي، كما في بعض المسرحيات الهرجية اليابانية التي تعرف بالمنزاي Manzai.

وتختلف وسائل الهزل في هذه الثنائيات باختلاف الأجناس التي تنبع منها والجماهير التي تستهدفها. ولكن أغلب وسائل الإضحاك المستعملة تدور حول الغوغائية الهزلية* كالانتقال من موضوع إلى آخر دون رابط منطقي.

ثنائية الأحدوثة

FR : Dédoublement de la fable
EN : Duplication of fabula

تندرج النصوص القائمة على أحدوثتين في ما يعرف بالمسرح داخل المسرح*. وتختلف بنيويا أو هيكليا اختلافاً كليا مع النصوص الأحادية الأحدوثة والثنائية الحبكة*.

تثير هذه النوعية من المسرحيات إشكالات عويصة يعسر الخوض فيها، وتتجسد عبر صيغ كثيرة نقتصر على ذكر إحداها لسهولة إدراكها.

في نص بعنوان **الفتنة**، يقدم مصطفى الفارسي أنموذجا واضحا ومكتملا عما يمكن أن تكون عليه المسرحيات ذات الأحدوثتين.

في الجزء الأول من هذا العمل - وهو إلى الوقت المستقطع اقرب - تنهمك ثلة من الفتية في تهيئة الركح، فيدور الحديث بينهم في الأثناء، لا بحكم العلاقة المهنية التي تجمعهم في ذلك الفضاء، وإنّما بحكم علاقات الصداقة القائمة بينهم - أو هكذا يُخيّل لنا على الأقلّ - فالكلّ ينطق بلسانه لا باسم الشخصيات التيي أوكِل إليهم تأديتها وتقمص أدوارها.

ملخص ما أتت عليه أحاديثهم في لحظة مكاشفتهم لذواتهم هو أن أحدهم - ويُدعى سليم - تعلّق بإحدى الممثّلات في الفرقة - وتُدعى هدى - ثم أهملها فيئست الفتاة وقرّرت الارتباط بشاب آخر تقدّم لخطبتها.

في الجزء الثّاني من المسرحية، يعتلي الفتية الركح ثانية لا لاستعراض مشاغلهم من جديد، كما كان الأمر في الجزء الأوّل، وإنّما لتقديم بعض وقائع الفتنة الكبرى التي دارت رحاها بين علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه وعثمان بن عفان رضي الله عنه.

يوضّح هذا العرض السّريع لمجريات مسرحية **الفتنة**، أنّ الفارسي قد خصّ كل جزء من نصه بأحدوثة مستقلة عن الأخرى، إن على مستوى الشخصيات أو على مستوى الأزمنة؛ فاذا كانت حكاية سليم وهدى مرتبطة بالحاضر، فانّ صراع الصّحابيين يُعيدنا إلى الماضي البعيد.

ولنا أن نسأل في الأخير هل ان استقلالية الأحدوثتين تامة ومطلقة؟ وهل جمع الفارسي في نفس العمل بين قسمين أو حكايتين لا رابط بينهما؟ قطعا لا، فما اختياره لذلك العنوان إلا إجابة بليغة على مثل هذه الأسئلة؛ فللفتنة اكثر من وجه.

ثنائيّة الأصوات

FR : Diaphonie
EN : Crosstalk

المقصود بثنائية الأصوات، في المعجم التقني للاتّصاليين، هو تقاطع علامتين صوتيتين جرّاء سوء ربط بين القنوات أو الأجهزة المنتجة لهما. وتأخذ هذه الظّاهرة صوراً عديدة ومعقّدة أوضحها في أذهاننا وأقربها للواقع هو ذلك الصّوت المزعج الذي نرصده وهو يخترق أو يرافق أصواتنا عندما نُجري مكالمة هاتفية.

حافظ هذا المصطلح على شحنته الدّلالية في جوهره حين هاجر من عالم الاتّصال إلى عالم التمثيل. واعتمده النقّاد، مع تطويعه بعض الشيء، لوصف ظاهرة غالباً ما يكون الممثلون الناشئون أبطالها أو ضحاياها وذلك في المقاطع السّجاليّة.

وتتمثل هذه الظاهرة في تسرّع أحد الممثلين بإلقاء مخاطبته قبل أن ينهي من سبقه ما أُسند إليه من أقوال، فيؤدي هذا الإخلال بأبسط قواعد اللعب واللّعب المضادّ* (الذي يفترض، بداهة، تقيّد كلّ محاور بالمُدة الزّمانية الفاصلة بين ردّ وآخر) إلى تَواقُت الأصوات وبالتالي إلى إتلاف جزء من الحوار*، وفي ذلك بتر للنص ولو موضعيا.

ثنائيّة التّلفظ

FR : Double énonciation

EN : Dual enunciation

يتميّز المسرح عن غيره من الأجناس الأدبية بتوفّره على ثنائية التلفّظ (أو التلفظ الثنائي) التي نجدها عرضا في الرّواية وأدب الرسائل. وقد درج الكثير من النقّاد والمحلّلين على حصر هذه الظاهرة في خانة المتقبّل. ولكنّ المتأمّل في الملفوظ الدراميّ بصفة عامة يدرك أنّها تمسّ قطب المتكلّم والمخاطب على حدّ السّواء، فالشخصية على مستوى القطب الأوّل، إذ تنهض بالقول فإنّما تُخفي باثا ثانيا كامنا في الخطاب فوّض لها التلفظ ألا وهو المؤلف. ويمكن أن ينسحب الشّيء ذاته على الممسرح*.

أمّا على مستوى القطب الثّاني، وهذا هو المعنى المتعارف، فإنّ هنالك ثنائية للمتلقّي، فالممثل إذ يتجه بقول الشخصية* التي يتقمص، إلى ممثل آخر يحاوره على الركح فإنما يخاطب في نفس الوقت الجمهور الموجود في قاعة العرض. وتعني ثنائيّة التلفظ من هذا المنظور الثّنائيّة الحوارية وثنائيّة المخاطبة. وتبقى الثنائية الحوارية قائمة حتى في الحالات القصوى التي لا يرى فيها المتفرّج محاورا للممثل المتلفظ على الركح، ومنها الحوار المزيّف والحديث الفردي والجانبي؛ فالممثل* سواء حاور مخاطبا غائبا لا يظهر إلاّ على رُكحه الباطني، أو تَحدث إلى نفسه فإنّما يتحدّث بالموازاة إلى المشاهد.

ولا تنتفي هذه الثنائية إلاّ في صورة المخاطبة المباشرة للجمهور حيث تقتصر خانة التقبّل على متلقٍ واحد.

هذا التّحليل الموجز يبيّن خاصية التلفظ المسرحي. ونظراً لهذه الازدواجيّة وهذا التّعقيد الذي يطبع البِنية، يمكن أن نتحدث عن جهاز أو تشكل لفظي يكشف العلاقات ويبيّن كيفية اشتغال التلفّظ ومجاري القول المعنية.

ثنائيّة الحبكة

FR : Dédoublement de l'intrigue

EN : Duplication of plot

صيغت غالبية النصوص الدرامية، منذ نشأة المسرح إلى يوم الناس هذا، على قاعدة الأحدوثة الواحدة. ولكنّ المسرحيات المجسمة لهذا

التّوجّه وهذا الاختيار تبقى مختلفة من حيث عدد الحبك التي تتضمّنها، فمنها ما هو أحادي الحبكة ومنها ما هو قائم على حبكتين.

من مقوّمات وشروط النّصوص الثنائية الحبكة – فضلاً عن ثنائية الأحدوثة* – توفّر خاصية ما في المواد السردية التي تستند إليها، بحيث يسهل على مؤلفيها توجيه أحداثها ومسارات شخوصها إلى وجهتين متوازيتين؛ من ذلك، مثلاً، ارتكاز البناء الدرامي للبطل ولبعض الشّخصيات المحورية الأخرى على ثنائيّة معينة.

تتجلى صورة الحال في مسرحية **المعز لدين الله الحفصي** لخليفة السطنبولي، حيث تتناوب حبكتان سياسية وعاطفية.

لازمت ثنائية الحبكة الدراما الرومنسية* حتى أنها أضحت مقوّما من مقوّماتها، إذ تُسلّط الأضواء في عدد من المشاهد على حياة البطل العاطفية (الحبكة الأولى) في حين يُفرد نشاطه الاجتماعي أو السّياسي بعدد آخر منها (الحبكة الثانية).

بقي أن نشير إلى أن استغلال صفتي البطل (المحبّ والمتمرّد كما في مسرحية **هرناني** لفكتور هوغو Victor Hugo, Hernani) وإن وفّر للكاتب مادّة دسمة وكافية لتأثيث حبكتين، فإنّه لم يدفعه للمساس بوحدة عمله وتناسقه، فالرّوابط بين الحبكتين عديدة لعل أدلّها وأبلغها مرور البطل من الحبكة* الأولى إلى الثّانية، على عكس ثنائية الأحدوثة.

الثنائيّة الحواريّة

FR : Double dialogie
EN : Double dialogy

مصطلح مرادف لثنائية التلفّظ*

ثنائيّة المخاطبة

FR : Double adresse
EN : Double address

مصطلح مرادف لثنائية التلفظ*

الثَّنَة الحمراء

FR : Queue rouge
EN : Red tail

شخصية نمطية مقنّنة، شكلّت مصدرًا من مصادر الهزل والإضحاك في مسرح الحماقات لِما اتسمت به من تبلّد الذهن والقدرة الفائقة على تحمّل السّخرية والنّقد دون مبالاة أو ضجر. ومن علاماتها القارّة على مستوى المظهر الخارجي، وجود وشاح أحمر يُحلّي منها آخر الشَّعَر، ومن هُنا جاءت التّسمية.



جماليّة الإبهار

FR : Esthétique du clou

EN :Aesthetics of attraction

عندما حُسم الجدل القائم حول مكانة الحواسّ في الأعمال المسرحيّة، وسلّم الجميع تقريباً بعدم وجود أيّ تضارب بينها وبين النّزعة العقلانية لهذا الفنّ، انخرط الكُتّاب على اختلاف توجّهاتهم الإبداعيّة ومنطلقاتهم الفكريّة في ما يعرف «بجماليّة الإبهار». ويُقصد من هذه الجماليّة إشباع حواسّ المتفرّج كافّة، وتحقيق اللّذة الحسيّة الفيزيائية أو الماديّة وانتشاء العقل في الآن نفسه، ناهيك وأنّ الشعوب الأوروبية عاشت هزّات اجتماعية فكرية وثقافية (ثورات، صراع أديان الخ)؛ فلم تعد تستسيغ الأعمال التي تقتصر على القناة اللّغوية الموغلة في المُطارحات الفكرية والتّجريد، بل كانت متعطّشة لمسرح يوفّر لها مساحة من المتعة والانبهار والتّشويق والحُلم. ولقد استجاب الكُتّاب كما بقية المتدخّلين في العرض لأفق انتظار هذه الجماهير وتمكّنوا، بدرجات متفاوتة، من ضخّ دماء جديدة نشّطت الحركة الثّقافية والاقتصادية في المدن وضاعفت مداخيل الفرق بشكل جليّ.

انبنت جماليّة الإبهار على كمّ هائل من الصّيغ الفنيّة والوسائل التّقنية انتقى منها كل مبدع ما به تتحقّق الغاية المنشودة وأهمّها:

- اعتماد التّناوب بين المقاطع العنيفة (تهديد، مُشادّة كلامية) والمقاطع المسليّة (رقص، فواصل موسيقية) بحيث يُفضي ذلك غالباً، في موضع من مواضع المسرحية، إلى ما يُعرف «بالمشهد المُرتقب»* الذي كان محفّزاً أساسيا لجلب الجمهور واستقطابه.
- إيلاء الملابس اهتماماً خاصّا إلى درجة أنّها أصبحت محل فُرجة لتناسق ألوانها وإتقان تصميمها، فكانت دافعا من دوافع الإقبال على مشاهدة العروض.
- توظيف العناصر الأربعة: الماء والتّراب والهواء والنّار في مشاهد محورية من الأعمال المسرحية؛ فقد تسنّى لروّاد المسارح في القرن التاسع عشر مشاهدة كلّ الظّواهر الطبيعيّة من زلازل وأعاصير وزوابع رعديّة، بفضل ما تَوفّر آنذاك من تقنيات وخدع انخرطت فيها أصناف من التّقنيين كخبراء المتفجّرات؛ ففي مسرحية **العملاق** للكاتب هابدي Hapdé, Le colosse، تمكّن الجمهورُ في ذلك العصر من مشاهدة ظواهر طبيعيّة خارقة أشبعت حواسّه

(زوابع وهزّات أرضيّة وارتطام أمواج البحر على الصّخور...).

- الإكثار من المؤدّين الوظيفيّين (ر. الحضور الوظيفي)، يظهرون في مواكب السّاسة مع كلّ ما يُرافقها من بهرج.

جماليّة القطيعة

FR: Esthétique de rupture
EN: Aesthetics of breaking

(ر. الخيوط الدرامية).

جماليّة المسرح

FR : Esthétique du théâtre
EN : Aesthetics of drama

تُعد الجماليّة من المفاهيم التي عرفت حظوة معجميّة مخصوصة ونشأة وتاريخا فريدين لتعدّد دلالاتها ولما اكتنفها من غموض. لذلك كانت مثارا للجدل الفكريّ، لا سيّما وأنّ منشأها فلسفيّ في حين أنّ مجالات تطبيقاتها تشمل الفنون جميعا.

لقد كانت تعني عند فلاسفة الإغريق المحسوسَ أو ما تطاله الحواسّ. وانزاحت بعد ذلك عن هذا المعنى لتفيد البحث النظريّ في الظّواهر الفنّية والجماليّة. وأوّل من نظّر لها بهذا المفهوم الفيلسوف الألماني بومغرتان ألكسندر في كتاب نشره في القرن الثامن عشر بعنوان **استيتيقا** Baumgarten, Esthétique وضع فيه علما جديدا موضوعُه الجماليّ والأحاسيس التي يُفرزها لدى الإنسان. وبذلك أصبحت الجماليّة حقلا معرفيا مستقلا بذاته له جهازه المفهوميّ وأدواته الخاصّة.

شكّل تثبيت المصطلح بهذا المعنى منعرجا حاسما في مقاربة الفنون وتحديد ماهية الجماليّ كما يظهر في تعريفات المعاجم التي استأنست بنظرية بومْغرتان.

في ما يخصّ المسرح، اقتصرت الجماليّة في البداية على النصّ المكتوب، ثم اتّسع مجالها في ما بعد، ليبلغ مكوّنات أخرى.

في مرحلة أولى استمرت إلى حدود القرن الثّامن عشر تقريباً، تركّزت الجماليّة على النّص، فانكبّ المنظّرون، أسوة بأرسطو، على سنّ القواعد وشرح المقولات الفنيّة التي يجب التّقيّد بها لكتابة النّص كقاعدة الوحدات الثّلاث* والاستلاحة* وكيفيّة الاشتغال على المقاطع السّردية الكبرى، إلى غير ذلك من الصّيغ التي أتى على ذكرها أمثال ليسنغ في **فنيّة همبورغ الدراميّة** Lessing, Dramaturgie de Hambourg بالإضافة إلى ما طرحه الكتّاب أنفسهم في عتبات وفواتيح أعمالهم.

ورغم اختلاف المنظّرين والمبدعين في ما سنّوا من قواعد واقترحوا من آليات في الكتابة، فانّ مقاربتهم لجمالية المسرح ظلت موحّدة ومنسجمة إلى أبعد الحدود، فالكلّ يُجمع على اعتبار المسرح رافداً من روافد الأدب الدراميّ، والكلّ يُقرّ بمحورية النّص وعلويته، فالنّص المسرحي، من وِجْهة نظرهم، مُكتمِل الصّياغة والدّلالة، مستقلّ بذاته شأنه شأن القصّة

والقصيدة، وهو لا يحتاج إلى وساطة أو سلطة خارجة عنه وهذا ما عناه أرسطو Aristote حين قال، بما معناه، أنّ العرض الذي يحتوي على عناصر انبهار كثيرة يبقى غريبا عن الفنّ لأن النصّ (في إشارة إلى المأساة*) له ما يكفي لتحقيق أهدافه دون أن يكون في حاجة إلىهذه العناصر أو لوساطة الممثل*.

أمّا في الفترة الثّانية، فقد تغيّر مفهوم الجماليّة، فلم يعد النصّ موضع الاهتمام الوحيد بل مشغلاً من جملة مشاغل أخرى.

تتالت إسهامات المُبدعين في مقاربة المسرح لا بوصفه أدبا دراميّاً وإنّما باعتباره فنّا قائم الذّات، وقد شكّلت إسهامات ديدرو Diderot اللّبنة الأولى في هذا الطّرح الجديد حين تطرّق إلى محوريّة الممثّل* والتّأدية* وصيغها. ثم جاء أندريه أنطوان André Antoine ليشدّد على قيمة العرض ككلّ، فوضع أسس الإخراج* باعتباره فنّا وليس مجرّد عنصر مكمّل للنّص، فانصبّ الاهتمام، انطلاقاً من هذه الأرضيّة، على دراسة العرض في كل مكوّناته كالفضاء (الفضاء الخاوي*، فضاء اللعب*) الزّخارف (الزّخرف المتشظّي* اللاّزخرف*) الإضاءة* (حمام السّيقان*، المنوار المتعقّب*) وغيرها من الأنظمة الدّالة.

كما طال مسائل عديدة منها، على سبيل المثال، علاقة الأطراف المتدخّلة في التّظاهرة المسرحيّة (الكاتب، المخرج، الممثّل*) ومكانة الجمهور (أفق الانتظار*، الاستقبال) وارتباط المسرح بباقي الفنون (السينما، الموسيقى، الفنون التشكيلية ونحوه).

الجماليّة المُطْلقة

FR : Esthétisme

EN : Aestheticisme

هي حركة فنيّة، أدبيّة وفكريّة ظهرت بانجلترا في القرن التّاسع عشر، وجاءت كردّة فعل ضدّ توجّهات المدرسة الطبيعية وأطروحاتها.

انبنت مواقف هذه الحركة، التي يختزلها النقّاد في مقولة «الفنّ للفنّ»، على إيلاء الهاجس الجمالي في الأعمال الإبداعيّة المكانة القصوى وجعله هدفا في حدّ ذاته، ممّا يتطلّب الاشتغال على الشكل من ناحية وعلى تقليص الجوانب الواقعية إلى حدودها الدّنيا من ناحية أخرى، لكي لا تُصبح هذه الأعمال مطيّة لتناول أغراض إيديولوجية (إصلاح المجتمع، نقد الأوضاع السائدة).

يتجلّى هذا التّمشّي وهذا الطّرح في حرص بعض الكّتاب على تخليص اللّغة في كتاباتهم من كل شُحنة واقعيّة وذلك، مثلاً، باستبدال الألفاظ الموغلة في الواقعيّة بمثيلات لها قائمة على التّعابير المَجازية وهذا ما يلتقي، رغم اختلاف الدّوافع والمنطلقات، مع مسعى المتحذلقين (ر. الحذلقة*).

الجُندي المتشدّق

FR : Soldat fanfaron

EN : Braggart soldier

من الشخصيات التي ما انفكت تستهوي الهزلياتيين، ولم ينقطع استمتاع الجماهير بها، نذكر شخصية الجنديّ الذي يتباهى بإنجازات وبطولات وهمية.

كان أوّل ظهور للجندي المتشدق في المسرحية التي أفردها له بلوطس Plaute وتحمل نفس المسمّى Miles gloriosus، ثم توالت النّماذج المستنسَخة من هذه الشخصية في الملهاة المرتجلة والمسرح الأليصاباتي* (شكسبير، **هنري الرابع** Shakespeare, Henri IV) والمسرح الكلاسيكي* (كرناي **الوهم الهزلي** Corneille, L'illusion comique)

ويُعرف الجندي المتشدق في الملهاة الإسبانية* «بالماتمور» Matamore، وهو اسم صفة، ويعني حرفياً «قاتل الموريسكيين».

أمّا من حيث المظهر الخارجي، فهو يرتدي ثيابًا مخططة وقبّعة ضخمة، ويحمل سيفا لا يستلّه أبدا، مما يجعل منه محل سخرية وتفكّه، حتى قبل أن ينبس ببنت شفة، وهو شبيه إلى حدّ بعيد بشخصية الكابيتان Capitan التي يجسدها «غرسيا» في أفلام «زورو».

الجنس السّوقي

FR : Genre poissard

EN : Trivial genre

وُصف هذا الجنس «بالسّوقي»، لا للحطّ من شأنه كما جرت عليه العادة عندما يُطلق هذا النّعت للحكم على هذا السلوك أو ذاك الخطاب، وإنّما اعتُمد توصيفا لنوعيّة من الكتابات الأدبية، اشتغل فيها أصحابها فقط على تصوير الأسواق بباعتها وأجوائها.

هذا المعنى الذي يجب أن يُحمل عليه لفظ «السّوقي» يمكن تبيّنه بمجرد العودة إلى اشتقاق اللّفظ المرادف له في اللّغة الفرنسية ويعني «بائع السّمك».

اعتنى الجنس السّوقي عند نشأته في القرن الثّامن عشر على يد جون فادي Jean Vadé بتصوير جوانب عديدة من حياة ونشاط باعة الأسماك والغلال والماشية داخل الأسواق الباريسية، فنقل بدقّة لامتناهية وواقعيّة موغلة في التفاصيل، حكاياتهم اليومية وتنافسهم المتجدّد على الدّوام لاستمالة الحرفاء مع كل ما استتبع ذلك من أحداث متشنّجة ووضعيات صاخبة.

لم تكن الغايَة المنشودة في القصائد الشّعرية والنّصوص الدرامية التي تَجسدَ من خلالها هذا الجنسُ الأدبي نشر الخطب الطّافحة بالشّتائم أحياناً، أو الترويج على أوسع نطاق لمشاهد العراك والتحيّل التي كانت تقع بين الفينة والفينة، وإنّما كان المسعى الرّئيسي فيها كما نقرأ في مقدمة **الأعمال السّوقية** للكاتب المذكور

آنفا فادي Vadé, Œuvres poissardes، رصد «الطّبيعة» (الإنسانية) باعتبارها «عماد الحقيقة دون تجميل»، أي بعبارة أخرى إظهار الإنسان على سليقته دون صقل أو تحريف.

قوبل الأدب السّوقي وقتها بموقفين مختلفين؛ ففي ما عبّرت الدّوائر ذات الأصول الأرستقراطية عن امتعاضها الشّديد منه فانزاح لفظ السّوقي – جرّاء هذا الموقف الرّافض والمتعالي – عن معناه الأصلي ليُصبح مرادفا للرّعاعي، نوّه بعض مشاهير الكتّاب بما تضمّنه هذا الجنس من دقّة في تصوير أجواء الأسواق، وما طغى عليه من تفكّه وتسلية، إن على مستوى اللّغة الفئوية* أو على مستوى المشاهد والوضعيات المعروضة على الأنظار والمسامع.

اختفى الجنس السوقي عن السّاحة لفترة طويلة تفوق القرن، ولكنّه عاد إلى الوجود ليسجّل حضوره من جديد في ما يعرف بمسرح الأجناس*، بفضل روحه المرحة من ناحية وتغيّر الظروف الاجتماعية من ناحية أخرى.

الجَـــوْق

FR : Chœur

EN : Chorus

يُستعمل المفهوم في الموسيقى والمسرح على حدّ السّواء. وقد تبلور في المسرح الإغريقي القديم للدّلالة على مجموعة من المرنّمين أو المنشدين كان يشرف على انتدابها وتكوينها متعهّد جوق* ثري، ذلك أن أثينا كانت تتخلى عن بعض الصّلاحيات العامّة للأثرياء الذين يموّلون المؤسّسات سعيا للمجد والشّهرة.

يتكلّم أفراد الجوق جماعة وهذا ما تُفيده لا الأصول الاشتقاقية اليونانية للمرادف الأعجمي فحسب، وإنّما اللّغة العربية أيضاً، فكلمة جوق تعني «جمعا».

ويأتي كلام الجوق نشيدا (كلاما مغنّى وموقّعا) مصحوبا بالرّقص، إذ كان موكب الكهنة المقنّعين في قدّاس نشيد التيس* يطوف حول مذبح ديونيزوس في حركات راقصة خليعة وهو يؤدي نشيد الإله تمجيدا لهذه الذّات المقدّسة.

وبخصوص أهميّة الجوق في المسرح، فقد كان دوره محوريّا في نشأة هذا الفنّ وتطوّره. لقد مثّل النّواة الصّلبة في المأساة* والملهاة* والدراما الساتيرية* بفضل مكوّناته (المرنّمون، رئيس الجوق*، الأقنعة، الأناشيد، المقاطع الرّاقصة)، كما ساهم في نشر الملهاة* بواسطة مواكب «الكوموي» الضاجّة أو الصاخبة.

وقد ترسّخ المسرح وانزاح المكوّن الثقافي عن الجانب الطّقوسي حين ابتدع تاسبيس Thespis أوّل محاور للجوق. وقد أوْكل هذه المهمّة لرئيس الجوقة (الذي كان يمثّل الشاعر) بفصله عن المرنّمين، وانضاف لاحقاً إلى هذا المحاور المرنّم الرّئيسي محاورٌ ثان فثالث (ر. الحوار).

ضمن هذا الشّكل المسرحي النّاشئ تدعّم دور الجوق، وتعددت بعضٌ من وظائفه في القرن الخامس قبل الميلاد. وقد تطوّر عدد أفراد المرنّمين، إذ بلغ في المأساة* خمسة عشر وفي

الملهاة* أربعة وعشرين عنصراً كانوا يصطفّون على الرّكح ويؤدّون نشيدا موصولاً بالأحداث.

والملاحَظ أنّ ظهور الجَوق كان يُوقِّع في كل مرة تطور هذه الأحداث ويؤشّر على الانتقال من حلقة إلى أخرى.

وظائف الجوق: الجوق شخصية جماعية غالباً ما تكون مجرّدة تمثّل المنظومة القيميّة الأخلاقية والسّياسية العليا لأثينا القديمة.

وقد نهض بوظائف عدّة حسب موقعه من الفعل؛ يساهم في تطوّره من خلال النصيحة والتنبيه والاستعطاف والاستباق* إذا كان طرفا فيه؛ ففي مسرحيّة **أوديب ملكا** لصوفوكليس Sophocle, Oedipe-roi، ينصح رئيس الجوق* أوديب بالذّهاب إلى العرّاف تيرازياس ليسأله عمّا يقع في طيبة. بالإضافة إلى ذلك، يتدخّل الجوق مباشرة ويُهدّئ من روع أوديب بخصوص إمكانيّة تورّطه في جرم المحارم إلخ. لكلّ ذلك يَظلّ الجوق ملازما للخشبة من أوّل الحدث وحتى نهايته شاهدا على ما يقع، يتدخّل ويُوجّه.

ولقد لخّص بول كلودال Paul Claudel هذه الوظيفة حين عرّف الجوق على أنّه «حضور جامعٌ لأشخاص لا ملامح لها، تحيط بالممثّل الرّئيسي في الدراما» وتكون بمثابة الصدى للأحاسيس والأهواء «وصوتاً مفوّضاً من قبل الجمهور. وهي تظهر وراء أقنعة مُلائمة للفعل».

هذا بخصوص الجوق عندما ينخرط في الفعل الدّارمي؛ أما إذا كان خارجه، فدوره يتمثّل في التّعليق على مُجريات الأحداث وإبداء الرّأي فيها. ويكون في هذه الحالة بمثابة العين الكاشفة النّقدية المسلّطة من الخارج (مثلما هو الشأن في الفاصل النّقدي*).

أوجه الجوق: اتخذ الجوق أشكالاً عديدة عبر العصور. فقد تحول من شخصية جماعية إلى أفراد وعُوّض في ما عُوّض بشخصية المهرّج في مسرح شكسبير Shakespeare، والنجي* في المسرح الكلاسيكي* وبشخصيّة استهلالية في أعمال جون أنوي J. Anouilh، سماها «البرولوغ»، وبالرّاوي في مسرحيات بريشت Brecht الذي وظّفه كوسيلة للتغريب أو المباعدة*، ذلك أن هذا الرّاوي، هو مُشاهِد مُعلّق على الفعل الدرامي، وصدى لصوت المتفرّج، يُمكّنه من كسر التّماهي والإفلات من رِبْقة الأهواء المتلاطمة للشخصيات ويُعِينُه على التأمّل وإعمال الفكر النّقدي.

وقد أُستُعمل الجوق بالاعتماد على هذه التّقنية الملحميّة في بعض الأعمال المسرحيّة العربيّة، عبر شخصيات واصلة تتجمّع في آخر المسرحيّة لتقدّم نشيدا تماماً كالجوق، قصد توعية المتفرج وتسييسه. كما تجسّد من خلال تقنية درامية مغايرة في بعض الأعمال الأخرى، نذكر منها **سواح العشق** للمؤلف علي اللّواتي، حيث ظهر الجوق ممثلا في شخصية التروبادور، وهو منشد راقص ومطرب جوّال ينطق على لسانه « كَوْرس الرّجال» و«كورس النّساء».



الحائط الرّابع

FR : Quatrième mur

EN : Fourth wall

هو الواجهة الأماميّة للرّكح وهو عبارة عن حائط وهمي يفصل بين الخشبة والقاعة.

يتنزل هذا المصطلح الذي نحته الكاتب والمخرج الفرنسي أندريه أنطوان André Antoine، ضمن رؤية شاملة للعرض قائمة على مبدإ الاستلاحة* التي تفترض عزل الممثّلين عن المتفرّجين. ولهذا يقال عندما يتوجّه الممثل* مباشرة إلى الجمهور أنه «يهدم الحائط الرّابع» كما في مسرحية **ياسين وبهية** لنجيب سرور.

الحبكة

FR : Intrigue

EN : Plot

تعني الحبكة تركيبا أو نسيجا مُحكما للأحداث انطلاقاً من الأحدوثة، وفق تسلسل منطقي وخيط ناظم يمكّن من انسجام الأثر المسرحي. بعبارة أخرى، هي محور الأحداث الهامّة الذي يعبر المفاصل السردية الكبرى، أو مجمل هذه الأحداث التي تتعاقب وتتنامى عبر الوضعيات التي تمرّ بها الشّخصيات.

يتضمّن النصّ المسرحي إمّا حبكة واحدة، بناء على مبدإ الاستلاحة* مثلاً، أو حبكتين على الأقل تكون إحداها رئيسيّة وتتمحور حول الشخصيات الهامّة والأخرى ثانوية (وتسمىّ أيضاً حبكة مضادّة) تجمع شخصيات أقل قيمة دراميا، وذلك إمّا لتُكمّل أو توضّح أو تعارض الحبكة الرئيسية.

الحبكة الثّانوية

FR : Intrigue secondaire

EN : Subplot

(ر. الحبكة).

الحبكة المضادة

FR : Contre - intrigue

EN : Counter plot

(ر. الحبكة).

الحدث الفُجئي

FR : Coup de théâtre

EN : Dramatic turn of event

(ر. التغيير الفجئي).

الحديث الجانبي

FR : Aparté

EN : Aside

ابتدع هذه التسمية لاميناردیار La Mesnardière في المنتصف الأول من القرن السّابع العشر في كتابه **الفنّ الشعري** La Poétique، ويعني الحديثُ الجانبي كلمات معدودات يُجريها المتلفّظ على حدة دون أن يعطّل ذلك التّواصل أكثر من اللّزوم.

يأخذ هذا الكلام طابَعا سِريا لما يحمله من مضامين يتجنّب المتلفظ الإفصاح عنها نظراً لما قد يترتب عن ذلك من عواقب، إذ ليس من السّهل أن يتصرّف الخادم، مثلاً، بندّية مع سيّده لينقُده أو ليشير إلى نقيصةٍ فيه، أو أن يكشف الماكرُ المخادعُ خططَه مسبقاً إلى أعدائه، لذلك يكون الحديث همسا.

أثار هذا الحديث كثيراً من الجدل والانتقادات تركّزت على الجانب المصطَنع فيه؛ فمن جهة، هو كلام موجّه إلى المتفرّجين حتى ولو كانوا يجلسون في آخر القاعة، ومن ناحية أخرى، يُفتَرض ألاّ يسمعه المحاور القريب منه وفي ذلك إخلال بالمنطق السّليم.

لهذه الأسباب، ولكي يصبح الحديث الجانبي مستساغاً بعض الشيء، يعزِلُ المخرجون الممثّل* المَعنيّ به بتسليط ضوء ساطع عليه، وترك محاوريه في شبه ظلمة.

سيميائيا، يتّصل الحديث الجانبي بخانة الصدق، فهو لحظة مكاشفة يصدع فيها المتكلّم بحقائقه دون زيف، على خلاف الحوار* الذي يرتبط بالكذب في بعض الأوقات؛ إذ يُمكن أن يُخفي المتحاورون ما يُضمِرون، فيتستّرون خلف أقنعة تفرضها دوافع شتىّ.

الحديث الفردي

FR : Monologue

EN : Monologue

يُعرّف «الحديث الفردي»، خلافاً للحوار* بانسجام المقام وسياق الخطاب الذي لا يتغيّر من البداية إلى النهاية حتى يحافظ مُنشئ القول على وحدته.

ويُعَدّ الحديث الفردي من، حيث المنطلق وطريقة البناء إلغاءً للتّواصل مع الآخر، دون أن يُخلّ ذلك بمفهوم التّحاور الذي يبقى قائماً بين هيئتين داخل المتلفظ الواحد: هيئة مخاطِبة (الأنا) وأخرى مخاطَبة (الذّات) أو بين المتكلّم ومخاطَب غائب يتمّ استحضاره عبر القول. وبقدر ما يُجمع النقّاد على هذه المضامين، تتباين مقارباتهم لهذا المصطلح إذا ما وصلوه بمصطلح آخر يتقاطع معه دلاليا وهو الحديث الفردي الباطني soliloque، فهناك من النّقّاد من يجعلهما مرادفين. ولهذا الطّرح ما يبرّره،

إذ يظهر المتكلّم في كلتا الحالتين وحيدا على خشبة المسرح، خلافاً للممثل الذي ينهض بحديث جانبي، ويكون بالضرورة رفقة ممثلين آخرين.

البعض الآخر يشدّد على التّمييز بينهما استنادا إلى هيكلة المضامين، فالحديث الفردي خطاب منتظم، مترابط، منسجم الدّلالة، كما سلف ذكره، في حين أن ما يطغى على الحديث الفردي الباطني هو التفكّك وانعدام الانسجام رغم أن المقام واحد، فيأتي في شكل لواعج نفسية وتوارد خواطر شبيهة بالهذيان.

من وجهة نظر تداولية، يكمن الاختلاف بينهما في الوقْع على مجريات الأحداث؛ فالحديث الفردي الباطني هو مجرّد كلام ينطق به المتلفّظ دون أن نلمس له انعكاسا في الأحداث اللاّحقة. في المقابل يكتسي الحديث الفردي أحياناً، بعدا إنجازياً تحقيقياً، إذ يستحضر المتكلم افتراضياً، الشخصية التي سيواجهها فعليا في ما بعد.

بخصوص التّصنيف. يتكوّن الحديث الفردي من أنماط كثيرة نذكر منها:

الحديث الفرديّ التّحليلي وهو حوار داخلي تنهض به شخصية متأزّمة تسعى من خلاله إلى كُنه ذاتها وتحليل موقفها ودوافعها، في وضعية ما.

- الحديث الفرديّ التّقني ويرتبط بأحداث تطرح إشكالات تقنية، ووقائع يستحيل تجسيدها ركحيّا، فيتمّ استبدالها بخطاب منطوق.

- الحديث الفردي الغنائيّ: هو خطاب طافح بالمشاعر العنيفة والأحاسيس الفيّاضة، يُمكّن المتلقّي من كشف دواخل الشخصية* والوقوف على عالمها الخفيّ في لحظة صدق.

- الحديث الفردي المُداولي: من منطلقات الحديث الفردي المُداولي ومبرّراته، أوّلا قناعة الشخصية التي تنهض به، بضرورة الحسم في وضعية متأزّمة طال أمدها وبلغت مداها، أو أمر طارئ خطير انتهى إلى مسامعها، وثانيا، تردّدها في أخذ القرار المناسب نظراً لما تعانيه من صراع داخلي* يعصف بها.

يرد هذا الحديث عموماً في شكل خطاب حجاجي تستعرض فيه الشّخصية المعنيّة به موقفين أو حلّين على طرفي نقيض لتتبيّن لا أفضلهما وإنما أقلّهما سوءا وإيلاما، ففي مسرحية **سينا** لكرناي Corneille, Cinna، يتعرض الإمبراطور إلى مؤامرة حاك خيوطها مقرّبون منه، فيجد نفسه لهذا السّبب متردّدًا، قبل الحسم النّهائي بين ضرورة العقاب وإمكانية الصّفح ويعبّر عن ذلك في حديث فردي مُداولي.

والملاحظ أنّ هذا التّمشّي يظهر بصفة أشمل، في المأساة* عموماً، والمأساة الكلاسيكية تحديداً، حيث يتكثّف اللّجوء إلى الأحاديث الفردية المُداولية، ويقوم الصّراع الدّاخلي*، وهو جوهر هذه الأحاديث، على الثّنائيات، ولعلّ أهمّها العقل ومستلزماته والقلب وأهواؤه، هذا علما أنّ كل القرارات النّهائية التي تتمخّض عن هذه الأحاديث تكون تارة في اتجاه إعلاء صوت

القلب (كل أعمال راسين Racine) وتارة أخرى تجسيدا لإملاءات العقل (كل نصوص كرناي Corneille).

الحديث الفردي الباطنيّ

FR : Soliloque

EN : Soliloquy

(ر. الحديث الفردي).

الحديث الفردي التّحليلي

FR : Monologue analytique

EN : Analytic monologue

(ر. الحديث الفردي).

الحديث الفردي التّقني

FR : Monologue technique

EN : Technical monologue

(ر. الحديث الفردي).

الحديث الفردي الغنائي

FR : Monologue lyrique

EN : Lyric monologue

(ر. الحديث الفردي).

الحديث الفردي المُداولي

FR : Monologue délibératif

EN : Deliberative monologue

(ر. الحديث الفردي).

الحذلقة

FR : Préciosité

EN : Preciosity

هي حركة فكريّة ذات توجّه ثقافيّ وأدبيّ في الآن نفسه، تلت المدرسة الباروكية ومهّدت بصورة أو بأخرى لظهور الكلاسيكية، فطبعت آدابها وفنونها.

نشأت هذه الحركة على يد مجموعة من النّساء المثقّفات وبمساندة بعض رجالات الأدب والفكر للدّفاع عن بعض الرّؤى التي تُعد حداثية وجريئة في ذلك العصر.

في ما يتعلق بالقضايا الثّقافية المُجتمعية، رفع المتحذلقون مقولات عديدة صيغت على ضوئها نظريات جديدة في العشق وعلاقة المرأة بالرجل، من بينها مبدأ المساواة بين الجنسين والامتعاض من **الزواج**، ورفضه كمؤسسة تكرّس تفوّق الرّجل وتعترف بسلطته الأزليّة إلى غير ذلك من الأمور.

أما بخصوص المسائل الأدبية – وهذا هو الأهم – فقد أكّد المتحذلقون على ضرورة الدّفاع عن اللّغة وتطويرها، والتّصدي لما شابها من إسفاف

وتدني وذلك بتخليصها من سوقيّ الكلام والمبتذل من الصّور الشّعرية؛ وهذا ما أفضى إلى ظهور معجم بديل، اتسم بالسّمو والظّرف والنقاوة دون أن يخلو ذلك من التعقيد والمبالغة في بدائله اللغوية العديدة.

ومن بين الإسهامات الأخرى التي جادت بها مجالس المتحذلقين الأدبية، تطوير رسم الكتابة في اللّغة الفرنسية بصفة فعّالة. وتمثّل ذلك في التّخلي عن الحروف التي لا تُنطق وتحيل على الأصول الاشتقاقية للكلمات. وهذا ما حدا بالأكاديمية الفرنسية المعنية بتطوّر اللّغة والدّفاع عنها، إلى اعتماد هذا التجديد نهائيا لقيمته. لكن رغم هذه الإسهامات القيّمة، اقترنت حركة المتحذلقين بقيم شوّهت المرأة وأنوثتها، وبصَفَوية لغوية أفضت إلى ابتداع معجم وتعابير كانت ولا تزال محلّ سخرية وموضِع تندّركما في مسرحية **المتحذلقات المضحكات** لموليير .Molière,LesPrécieuses ridicules

الحذلقة الغراميّة

FR : Marivaudage

EN : Marivaudage

(ر. الملهاة العاطفية).

حركة الجسد

FR : Gestes

EN : Gesture

حظيت حركة الجسد بدراسات معمّقة يضيق المجال لطرح إشكالياتها وذكر المقاربات التي تنزّلت فيها، لذا نكتفي بدراسة جانب وحيد منها، وهو تصنيف حركات الجسد من حيث الاستخدام أو التّوظيف.

تنقسم الحركات إلى ثلاثة أقسام: مألوفة وفائقة المهارة وغير مألوفة. ويشمل القسم الأوّل الحركات الموظّفة يوميّا في التّعامل مع الآخر، للتّعبير عن دلالة محدّدة كالإشارة بالبنان للتحذير أو تحريك الرّأس يمنة ويسرة للرّفض وغيرها من المعاني، مع العلم أن الدّلالات المتّصلة بهذه الحركات تختلف باختلاف المرجعيّات التي تسندها.

أمّا القسم الثاني، فيتكوّن من الحركات الجسدية التي تثير الإعجاب والانبهار نظراً لما تتطلبه من مهارات في تطويع الجسد والتّحكّم فيه على غرار ما نلحظ في الألعاب البهلوانية مثلاً.

ويضم القسم الثّالث والأخير، الحركات الجسدية التي لا تتشكل مدلولاتها ومعانيها انطلاقاً من مرجعيات اجتماعية أو ثقافية ضاربة في التخصيص، بل من تلك التي تنبثق عن التّوظيف الفيزيائي المجرّد للجسد؛ بحيث تساهم في تشكّل معاني منتظمة ومحدّدة يسهل على المتلقّي رصدُها أيّا كان انتماؤه اللّغوي

والحضاري؛ وهذا ما ينطبق، مثلاً، على الحركات الجسديّة في المسرح الشرقي كمّا بيّنه أرطو في كتابه **المسرح ورديفه** Artaud,Le théatre et son double

الحركة الموقِف

FR : Gestus

EN : Gestus

الحركة الموقف هي دعامة من دعائم المسرح الملحمي القائم أساساً على المباعدة* أو التّغريب، تناولها برشت Brecht في البداية من زاويتي الممثّل* والمتفرّج، فثبّت معناها الأصلي، ثم اشتغل عليها غيرُه من الكتاب والنقّاد والمبدعين وفكّكوا مضامينها، فأصبحت تحمل معاني حافّة متفرّعة عن المعنى الأصلي دون أن تكون مُناقضة له.

- الحركة الموقف والممثّل*: في معناها الأصلي كما جاء على لسان برشت هي العلاقة الاجتماعية التي يقيمها الممثل* بين الدّور أو الشّخصية* التي يتقمّص وبقيّة الشّخصيات المتحاورة. وتتحدّد هذه العلاقة من خلال توظيف الممثّل* لجسده في بُعديه المرئي والسّمعي، (الانحناء، الانزواء، الوقوف، السجود، تقاسيم الوجه، نبرات الصّوت). وهو توظيف يُستشَف منه انخرام العلاقة بين الممثل* والدّور أو بعبارة أخرى، عدم تبنّيه لما يُنسب للشخصية* من أقوال وأفعال ومواقف ورؤى.
- الحركة الموقف والمتفرّج: بانتفاء التماهي أو التماثل بين المؤدي والشخصية* - الشيء الذي يعكس قناعات المتلفظ (الممثّل*) تجاه ما يتلفظ به - تتحول هذه القناعات من الخشبة إلى المتفرج فيتفحّصها وينتهي به التفكير إلى تملّكها وتبنّيها

على مستوى آخر، وإثراء للمعنى الذي أوردنا، قام البعض انطلاقاً من أعمال برشت نفسه، بتصنيف الحركات المواقف إلى ثلاثة أقسام كبرى: يضمّ الصنف الأوّل الحركات التي يختزل فيها الفرد مأساته الخاصّة ويُدين بها من تسبّب فيها (رفع اليدين إلى السّماء تضرّعا). في الصنف الثاني نجد الحركات المتّصلة بالمجموعة أي بفئة اجتماعية تُصدرها للتّعبير عن تردّي أوضاعها جرّاء قرارات رعناء اتخذها أصحاب الحلّ والعقد (قطع الخشب لمواجهة البرد، تحميل العربة بالبضائع لبيعها على جبهات القتال) وهي حركات مواقف ذات مضمون إيديولوجي. أما الصّنف الأخير، فيشمل الحركات التي تتجاوز الفرد والمجموعة الضيقة (الفلاحين، الباعة المتجولين) لتشير للإطار العامّ السّياسي والاجتماعي الذي تتحرّك فيه كلّ المجموعات (رقصة الخنجر وقرع الطبول مثلاً).

هذه الأمثلة التي استقيناها من **الأم شجاعة وأبناؤها** لبرشت Brecht, Mère Courage et ses enfants ليست مجرّد حركات عادية، وإنّما هي من فئة الحركات المواقف، وهذا ما يمكن أن نستخلصه من خلال مقارنة سريعة بين نظام

الحركة* الذي شرحنا في موضع آخر والحركة الموقف.

كثيرة هي المعايير التي تميّز بينهما، ولكن أهمّها دون شك هي الوظيفة التي يضطلع بها كلّ منهما. فإذا كانت الحركات المنضوية في نظام الحركة* مجرّد أدوات للتّواصل غير اللّغوي لا تتعدى مدلولاتها ما اتفقت عليه مجموعة ما، فإنّ الحركات المواقف لها وظيفة مغايرة، إذ تُقرأ في سياقاتها باعتبارها مواقف إيديولوجية أو بوصفها مواقف تجاه أوضاع اجتماعية متردّية أواختيارات سياسة رعناء (إدانة، تشهير، رفض).

بقي أن نشير في الأخير إلى المكانة الكبيرة التي عرفها هذا المصطلح بعد برشت وخاصة في ألمانيا، حيث تعدّدت الأعمال التي طوّعت هذه الكلمة المفتاح، واستأنست بمدلولاتها ومضامينها على غرار ما قدّمه أحد المخرجين في عرضه لمسرحية **الصعود المقاوَم لارتيرو وي** لبرشت Brecht, La Résistible ascension d'Arturo Ui حيث تتجلى الشحنة الترميزية والبعد الإيديولوجي للحركة الموقف في مواضع كثيرة من بينها المشهد الافتتاحي حيث يظهر الممثّل* في وضعيّة كلب، مؤديا ما أسند إليه من مخاطبات بطريقة أقرب للعواء والنّباح؛ فيستحضر المتفرج بفضل هذه التأدية المخصوصة ملامح هتلر وخصائصه الصّوتية.

الحضور الخارق

FR : Apparition

EN : Appearance

(ر. مسرح الخوارق).

الحضور الوظيفي

FR : Figuration

EN : Figuration

يحيل الحضور الوظيفي على أدوار ثانوية توكل إلى أشخاص من عامّة النّاس السّاعين إلى كسب المال. وغالباً ما تقتصر مساهماتهم في الأعمال الدرامية أو الأشرطة السينمائية على أداء بعض الأدوار الوظيفية (حرّاس، خدم، مارّة) التي تتلخص في القيام ببعض الحركات البسيطة.

أحياناً وبصفة استثنائية، يُطلب منهم تأدية بعض المخاطبات أو المشاركة المقتضبة في الحوار*؛ وفي هذه الحالة يصنّف أداؤهم في خانة الحضور الوظيفي الذّكي.

لقد ظهرت في أيّامنا هذه عديد الوكالات التي تضع على ذمّة المخرجين المسرحيّين والسينمائيين على حد السّواء، السّير الذّاتية وصور الممثّلين ذوي الأدوار الوظيفية، فيختارون ما يتلاءم وحاجياتهم، وهذا ما يوفّر أحياناً لهؤلاء الممثّلين فُرصا سانحة للتألّق علاوة على الكسب الماديّ، خصوصاً إذا ما جلب أحدهم الانتباه بفضل مظهره الخارجي الملائم لهذا الدور أو ذاك.

الحقائقية

FR : Vérisme

EN : Verismo

الحقائقية ليست مدرسة بالمفهوم الأدبي للكلمة، وإنّما توجّهٌ عام في الكتابة ظهر في إيطاليا في القرن التّاسع عشر، وشمل مجالات الآداب والفنون على حد السّواء. وهو أيضاً امتداد، من النّاحية المبدئية والإجرائيّة، للمدرسة الواقعية والطبيعية إذ نجد أوجه شبه كثيرة، كالحرص على تناول المواضيع الجريئة التي كانت شبه مغيبة (مظاهر البؤس والخصاصة النّاجمة عن الثورة الصّناعية والحيف الاجتماعي إلخ) وربط السلوكيات بأطر موضوعية أي إخضاع الأفعال إلى إضاءات علمية (نفسية واجتماعية واقتصادية) والقطع مع المقاربات السّطحية (تفسير السلوك بماهية الإنسان وطبيعته المحكومة بثنائية الخير والشّر أو الفضيلة والرذيلة).

إضافة إلى كل هذه الركائز، يطمح المدافعون عن هذا التوجّه إلى أن يصبح المؤلف، في علاقته بأثره، مجرد ناقل أو ناقد محايد يلتزم الموضوعية، ويبتعد عن كل أشكال التّجميل والزّيف.

من علامات الحقائقية وتطبيقاتها في الإخراج* تجنب التفخيم والإطناب على مستوى الحركة الصوتية والجسدية، والعناية الكبيرة بالرّكح وتصميمه بشكل يوحي للمتفرج أن العالم الذي تتحرك داخله الشخصيات قد استُقطع من الواقع.

الحَكَواتي

FR : Conteur

EN : Story - teller

الحكواتي في مصر والشّام أو الْحلايْقي في المغرب أو النقّال والتقليدجي في إيران أو الْفْداوي في تونس، هو مهما اختلفت التسميات، وجه مألوف في أريافنا ومدننا وشخصية متجذّرة في تُراثنا الشفوي وآدابنا.

لا يحتاج الحكواتي أو الحكّاء عندما يحل بمقهى «النّوفر الدّمشقي» أو يُدعى إلى الأفراح في الصّعيد المصري إلاّ لبعض المُتمّمات أو اللّواحق*: كرسي مرتفع يجلس عليه، وطاولة يضع عليها مخطوطه أو كتابه، وسيف يستله بين الفينة والفينة ليوقّع به الأحداث والمعارك المرويّة.

يروي الحكواتي قصص «قمر الزمان» «والزير سالم»، «وسيف ابن ذي يزن» و«عنترة» العبد الأسود الخ، فتشرئب الأعناق وتُحبس الأنفاس تارة وتعلو الأصوات تارة أخرى، ويتفنّن الحاكية في سبك الوقائع في حلقات متتالية ينهيها في كلّ مرّة بحدث يتلهّف الحضور إلى معرفة مآله.

بالإضافة إلى إجادة الحكْي وتجسيد مضامينه ببعض الحركات المعبّرة، يُتقن الحكواتي الغناء أيضاً والعزف على الربابة في بعض البلدان العربية؛ وهذا ما دفع بعض النقاد إلى اعتبار عروضه تظاهرة مسرحية وإدراجها في باب المسرح الفردي.

سجّلت شخصية الحَكواتي حضورا لافتا في الرّواية والمسرح على حدّ السواء، فخُصت بأعمال كثيرة منها في مجال القصة، حكواتي اللّيل لرفيق الشّامي وفي المسرح **عندما صمت عبد الله الحكواتي** للسلطان بن محمد القاسمي. وقد تكرّس هذا الحضور في تسمية بعض الفِرق على غرار مسرح الحكواتي في القدس وجماعة مسرح الحكواتي في لبنان.

بنيويا، يظهر الحكواتي إمّا منفردا ليؤثث العرض بأكمله أو ضمن كوكبة من الشخصيات الأخرى تُجسّد دراميا ما ينهض به هو سرديا. وفي هذه الحالة فإنه يبقى خارج الفعل. وفي حالات أخرى، يتخلّى الحكواتي عن حياده وينخرط بدوره في مجريات الأحداث ليوجّه محاوريه.

ومهما يكن من أمر وأيّا ما كانت الطّرائق التي يتجلّى من خلالها، فإنّ للحكواتي مكانة مرموقة إذ شكّل مصدر إلهام، وكان لَبِنة هامّة في تأصيل المسرح العربي (ر. المسرح التراثي).

الحماقات

FR : Sottie

EN: Sottie

الحماقات عروض يرتبط كلّ شيء فيها أو يكاد بمظاهر الحمق؛ فالأدوار مبتذلة، ساذجة كما يُستشفّ من أسماء الشخصيات (الأم الحمقاء، الابن الأحمق). أمّا المظهر الخارجي، فينمّ عن فساد في الذّوق واستهتار بالمألوف والسّائد، إذ كان الممثّلون يلبسون صُديْرات لا كُمّ لها، وينتعلون أحذية غريبة، ويضعون على رؤوسهم قلنْسُوات تعلو كلّ واحدة منها أذنا حمار.

من حيث الحركة واللّواحق*، كان الممثلون يمسكون بعصي المهرجّين ويحرّكون الجلاجل ويصحبون كلامهم بقفزات بهلوانيه.

ظهرت عروض الحماقات في البداية، في القرنين الرابع عشر والخامس عشر كنقيض لمسرح الأسرار وطبيعته الجدّية، واتّخذت شكل فرجة استهلالية وضيعة أو ما يعرف بالملهاة الفاتحة* تقدم قبل الملهاة الوعظية*.

أجناسيا، تأخذ الحماقات من الهرجة بطرف من حيث المواضيع الدّاعرة والكلام الوضيع المتخطّي لكل الأعراف. فهي نصوص قصيرة جدّ هزلية سوقية، قَدْحيّة مثل مسرحية **حماقة أمير الحمقى** لغرنغوار Gringoire,Jeu du prince des sots وهي تفتقر في معظمها إلى حبكة* متينة وأحداث مترابطة، إذ غالباً ما تكون مجرّد مَشاهد مُتتابعة دون صناعة تذكر ، قائمة على الدعاية الهابطة والسخرية والتّهريج. وقد وُظّفت الحماقات لنقد أصحاب السلطان وإبراز العيوب الاجتماعية، لذلك عرفت إقبالا جماهيريا كبيراً. وقد استعملها لويس الثانّي عشر لأغراض دعائية للمُلكية ونقد للكنيسة التي تطمح إلى اقتسام السّلطة معه.

اندثرت هذه العروض في القرن السادس عشر ولكنّها أثّرت في الجنس السوقي* وفي المسرح الشّعبي بصفة عامة.

حمّام السّيقان

FR : Bain des pieds

EN : Foot bath

تعبير استعاري متداول في اللّغة المسرحية الخاصة. وهو مرادف في معجم الإضاءة* لمصطلح المناوير الأرضية*. والمقصود به صنف من الأضواء تُثبَّت في أسفل الزّخرُف (ومنها صورة السيقان المستحمة في الأضواء وكأنّما الزّخرف أصبح يضارع الإنسان.).

تضيء هذه الأضواءُ الأرضيةُ الزخارفَ من الأسفل إلى الأعلى، وتكتسح الفضاء الركحي اكتساحا فتبدّد كل ظلمة وتُعطي انطباعاً بحمّام ضوء.

ولقد استعمل المخرج روجيه بلان Roger Blin هذه التّقنية الضوئيّة في إخراجه لمسرحيّة بيكيت **في انتظار غودو** Samuel Beckett, En attendant Godot، حين وفّق بين شبه الظلمة الذي تنصّ عليه المُمسرحيات وضرورة إضاءة الرّكح، فوضع مناوير على الأرض في آخر الخشبة.

الحـــوار

FR : Dialogue

EN : Dialogue

شكلٌ من أشكال الخطاب يتم فيه تبادل الكلام بين أكثر من طرف. ويُنجَز إما قولا وهي السّمة الغالبة، أو عن طريق الحركات. ويفترض التفاعلَ، والتشاركَ وتبادلَ المواقع في التخاطب.

بخصوص البنية، يأتي الحوار في شكل مخاطبات أو ردود يبتدئ كل منها باسم الشخصية* المتلفظة، مع حذف الأفعال القولية والمعقفات. وتتوزع الأقوال وتتخذ أشكالاً عدة حسب أهمّية الشخصية وموقعها من الفعل والجنس المسرحي، فالشخصية الرئيسية تتكلم أكثر من التابع مثلاً، والملك لا يتكلّم كالرّعاع، والبطل في المأساة* يحتكر الكلام وتكون ردوده مسهبة.. إلى غير ذلك.

الأصول والنشأة: اختلف مؤرخو الأدب في ضبط نشأة الحوار، فمنهم من ذهب إلى أن أفلاطون Platon هو الذي أدخل هذا المفهوم وهذا الشكل من التواصل في النصوص الفلسفية، وقد تأثر في استعماله للحوار بِصوفورون Sophoron وفرينيكوس Phrinicos اللّذيْن سبقاه إلى ذلك بحوالي نصف قرن.

هنالك فريق آخر قرن نشأة الحوار بظهور الشخصيات المختلفة عن الجوْق* وهو الرأي الأرجح. يقول هذا الفريق إنّ تاسبيس Thespis هو مبتكر أول ممثل مجسّد للشخصية السجالية الأولى*، وقد نهض بهذا الدور رئيس الجوق* حين دخل في سجال مع الآلهة. وكان هذا الممثل* مقنّعا مثل بقية المرنّمين، وهو ينهض بأدوار كثيرة، فكانت بوادر الحوار. وقد تلا تاسبيس أسخيلوس Eschyle الذي ابتدع الشخصية السجالية الثانية ليقيم حوارا بينها وبين الشخصية السّجالية الأولى*؛ وبذلك وقع التأسيس للحوار بشكل بيّن. ثم جاء سوفوكليس Sophocle الذي ابتدع الشخصية السجالية الثالثة دون احتساب أفراد الجوْق، وأنشأ الحوار

المتعدد وطوّر لعب الممثلين، ووضع بذلك اللّبنة الأولى للمسرح كما نعرفه.

يقول أرسطو، في هذا الصدد، في كتابه **فن الشعر** Aristote, Poétique: «كان أسخيلوس أوّل من رفع عدد الممثلين من واحد إلى اثنين، مضاعفا بذلك أهمية الجوق، وقد أعطى المقام الأول للحوار. أما سوفوكليس فقد رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة».

طبيعة الحوار: يختلف الحوار الذي يُعتبر السمة الأساسية في المسرح طباعة، ومصدرَ قول عن المُمسرحيات، فهو يُكتب بشكل مغاير ويَنتظم غالباً في مخاطبات متسلسلة ناتجة عن تناوب الشخصيات المتحاورة التي تتكلم في نفس الاتجاه لبلورة محتوى الحوار.

وهو فعل قوْلي على الرّكح* يكتشفُ المتفرّج من خلاله كل «تحولات الكون الدرامي» التي تخصّ تطوّر الأحداث وتغيير المسارات والعلاقات وانعكاس ذلك كلّه على النّظام الفواعلي*، وفي ذلك تأكيد على العلاقة الوثقى بين الحوار أو الخطاب والفعل الدرامي.

من وجهة نظر برغماتية يتبيّن الدّارس أن الحوار موصول بالمقام ووضعية التواصل التي تُنتجه، والتي بدونها لا يمكن أن يُفهم. فهو خطاب معلوم يفترض وجود باثّ ومتلقّ، ويَتكيّف حسب السُّنن والأجناس المسرحية، وكذلك حسب العلاقات بين المتحاورين، المرتبطة بالمكانة الاجتماعية وطبيعة العلاقة، والتموْقع في الفضاء أو القُرُبيّة*، إلى غير ذلك من العناصر الكثيرة التي تدخل في الحسبان والتي تُصوّغ الحوار.

أما في المسرح الحديث، فالمقام غائم والمقصديات والمسوّغات مختلفة، كما بين آلان كوبريي Alain Couprié، حيث يفقد المسرح على حد قوله «وظيفته التواصلية المُطَمْئِنة» فينحرف عمداً عن مقوماته الأصلية، (تبادل، تسلسل، تفاعل) مما ينبئ عن حيرة وخوف ناجم عن اهتراء الروابط الاجتماعية وعدم قدرة اللغة على التواصل. ولذلك لا يُركَّز الاهتمام على الحوار ومحتواه وإنما على الصيغة التي يأتي فيها.

التصنيف: ليس من اليسير الوقوف على كل أنواع الحوار وسيتمّ الاقتصار على بعض الأصناف بالنظر إلى المعايير التالية.

1 - حجم الحوار:

ويُفرز صنفين تحددهما المساحة التي يمتدّ عليها. وهي تتقلص أو تطول؛ تضمر كليا أحياناً إذا ما قوّضت الُممسرحياتُ الحوار وعوضته؛ فيتحول النص بموجب هذا الإجراء إلى مُمسرحية عملاقة تجري مجرى السرد، وتطمس كلّ العناصر اللغوية الدالة على التحاور، وينشأ ما يُمكن أن يسمى بالحوار الصفر.

وتمتد هذه المساحة في حالات أخرى، لتشمل علاوة على الحوار، جزءًا من المُمسرحيات. وهي صيغة يأتي فيها الحوار مضمّنا في إرشاد ركحي غير مستقل بذاته، كما هو الشأن في المسرح الحديث، فتنتفي التخوم الفاصلة بينهما ويقع اللبس*، إذ غالباً ما تحصل انحرافات كبيرة

من حيث شكل الصياغة وحتى مجاري القول. وينتج عن ذلك الحوار الخَلِسُ.

ويحصل أن يتضخّم حجم الحوار فيمتدّ على كامل النص في النصوص التي تنعدم فيها المُمسرحيات كليا.

2 – عدد الشخصيات ويُدرج في هذا الباب:

– الحوار الثلاثي وهو حوار يتمحور حول ثلاثة متحاورين كما تفيد التسمية، وغالباً ما تُستعمل فيه الممسرحيات الموجّهة (ر. الممسرحية).

– الحوار المتعدّد وهو كل حوار يتجاوز عدد المتحاورين فيه الثلاثة، ويولّد تأثيرات مختلفة. ويمكن أن يتخذ شكل الترنيم كما الأمر في تدخّل الجوق في المسرح الإغريقي، أو أن تسمه الرتابة والمراوحة والتصدية، مثلما هو الشأن في المسرح الجديد حيث يتحول بعض المحاورين إلى مجرد أصوات تكون صدى لأصوات محاورين آخرين كما في مسرحية **وحيد القرن** لأوجين يونسكو Eugène Ionesco, Rinocéros.

3 - سياقات التلفّظ وتضمّ:

– صياغة ردود مزدوجة الدّلالة يفرضها المقام، أي استعمال مّخاطبَة تحتمل تأويلين، إما للسّخرية تلميحا، أو لحجب الفهم عن المحاور حتى لا يتفطّن إلى الموضوع الذي يجب التطرّق إليه، ولكن مع ذلك يتطور الحوار بتجاوز اللّبْس*.

– الحوار الغنائي: يفقد الحوار بحكم المقام صفته الدرامية كلّما اتّسم بنفَس غنائي نابع من توحُّد في العواطف والمشاعر، كما الشأن في ثنائيات العشق.

– الحوار المزيّف: هو حديث فردي مقنّع يتجاهل فيه المتلفظ محاوره أو هكذا يبدو، ويطلق العنان لأفكاره ومشاعره في مخاطبة مسهبة* أو يقيم تحاورًا مع شخصية خيالية خارقة أو مع الجماد. ويستعمِل للغرض كل الأدوات اللغوية التي تشي بالحوار، كضمير المخاطب، ويتوهّم المتكلم أنه في تواصل مع الغير في حين أن الواقع يدحض ذلك.

– حوار الطرشان: هو حوار ينتفي فيه التفاعل أصلا، إذ يتشبّث كل محاور بطرحه وأفكاره ويصُمُّ أذنيه عما يسمع؛ فيولّد ذلك ضربا من التوتر والمراوحة، فلا تتطور الأحداث ولا يعرف الحوار منحى تصاعديا.

– الحوار المتشظي: حوار موسوم بالتفكك، مفتقر إلى المنطق أو الترابط، قائم على قوالب جاهزة خاوية، متكررة وذلك لترجمة الخواء والشرخ الموجود داخل الشخصيات مثلما هو الشأن في مسرح الحجرات لطارديو Tardieu

– القطيعة: وهي امتناع إحدى الشخصيات المتحاورة عن مواصلة الحوار في نفس الاتجاه برفض الإجابة أو باستعمال حديث جانبي*، مما يُمكّن من المداورة والمناورة والتقنّع، هذا بالإضافة إلى اللعب الركحي* إذا ما ناقض محتوى الحوار (تضادّ بين القناة اللغوية والحركة).

4 - الإيقـــــاع:

ويهم الردود السجالية* والردّ الحاضر* وهما شكلان حواريان يشتركان في السرعة.

5 - القنـــــاة:

ويُصنُف الحوار بموجبها إلى لغوي وغير لغوي أو حوار حركي، إذ يمكن التحاور من خلال الحركات والتلاعب بالسحنة، والتواصل البصري. والحركة رافد للحوار، تُوظَّفُ إما لتوضيح الدلالة والمعاضدة، أو المناقضة التي تُستعمل بكثرة، في المسرحيات الخفيفة كملهاة الجادة* قصد إحراج الشخصيات وجعلها محلّ سخرية.

6 - الحوار ووظائف الخطاب:

استئناساً بأعمال رومان ياكبسون Roman Jakobson التي بلورت وظائف الخطاب، واعتمادا على تطبيقات هذه الإسهامات في المسرح، نستخرج وظائف ستّا:

- الوظيفة التواصلية وهي الأساس في كل تحاور، فهي تركّز الحوار، وتحرص على حسن سير التواصل، أفقيا بين الشخصيات أو عموديا بإشارات تأتي تلميحا أو تصريحا للقارئ/ المتفرج بغية جلب انتباهه.
- الوظيفة التعبيرية وهي خطاب محوره المتكلم، تتكثف فيه القرائن اللغوية التي تحيل على الذات والأنا في الأحاديث الفردية والمخاطبات المسهبة، وتطغى هذه الوظيفة بالأساس في الغنائية والغنائية البكائية كما في المشجاة* والملهاة المعطفة* ونحوه.
- الوظيفة المرجعية وهي إشارة أحد المتحاورين إلى فضاء الأحداث والشخصيات المسرودة أو الركحية على حد السواء، وكذلك إلى الأشياء إذا ما كانت محدِّدة في تنامي الأحداث.
- الوظيفة الشّعرية أو الإنشائية وتخص كيفية أقوال الشخصية* المنخرطة في الحوار وسجلات اللغة المعتمدة والتأثيرات المرجوة. وهي تساعد على التفريق بين الشخصيات من حيث انتماءاتها الفكرية والاجتماعية والثقافية. فالمتحذلقون في اللغة مثلاً، يحرصون على صياغة الحوار بشكل تنعكس فيه الصّفوية اللغوية، على عكس حوارات الخدم والعبيد.
- الوظيفة الإعلامية: هي الأهم في الحوار المسرحي، إذ يفترض التحاور، أصلا، الإخبار سواء في العرض التمهيدي*، أو في مواضع أخرى من المسرحية. وهي الوظيفة التي تُعطي للتواصل معنى.
- الوظيفة الميتالغوية: وظيفة تشتغل على سُنن الحوار؛ فهي قول على قول يتخذ من أشكال النص المسرحي موضوعا له، ويشير من داخل الحوار، إلى الشكل الذي يقع به التركيب أو يجري عليه التلفظ.

الحوار الثّلاثي

FR: Trilogue

EN: Trialogue

(ر. الحوار).

الحوار الحركيّ

FR : Dialogue gestuel

EN : Gestural dialogue

(ر. الحوار).

الحوار الخَلِس

FR : Dialogue hybride

EN : Hybrid dialogue

(ر. الحوار).

الحوار الصّفر

FR : Dialogue degré zéro

EN : Zero degree dialogue

(ر. الحوار).

حوار الطرشان

FR : Dialogue de sourds

EN : Dialogue of deaf

(ر. الحوار).

الحوار الغنائي

FR : Dialogue lyrique

EN : Lyric dialogue

(ر. الحوار).

الحوار المتشظّي

FR : Dialogue éclaté

EN : Fragmented dialogue

(ر. الحوار).

الحوار المتعدّد

FR : Polylogue

EN : Polylogue

(ر. الحوار).

الحوار المُزَيّف

FR : Faux dialogue

EN : False dialogue

(ر. الحوار).

الحواريّة

FR : Dialogisme

EN: Dialogism

نُحت مصطلح الحوارية من مصطلح متداول هو الحوار* لأن أصولهما الاشتقاقية واحدة. وقد وضعه، للتّداول، منظّرُ الأدب الرّوسي ميخائيل باختين في كتابه **شعرية دوستويفسكي**

M. Bakhtine, Poétique de Dostoievski، ليُبيّن أن الرواية حوارية بامتياز، إذ علاوة على التفاعل اللفظي، فهي تفترض رؤى متعددة للعالم واختلافاً بيّنا قائماً على تعدد الأصوات: صوت الراوي في مقابل صوت المؤلف الروائي واختلاف أصوات الشخصيات في ما بينها ومعارضتها، في بعض الأحيان، للكاتب أيضاً.

هذه الأصوات المتقاطعة تفكّك العالم المعروض، المتخيّل بواسطة ما تحمل من رؤى مختلفة بحكم محدّداتها الذّاتية والموضوعية المتضاربة (القيم، الانتماء)، وهي مستقلّة عن بعضها بعضاً في تصوّراتها وطرحها. وهي لا تخضع لسلطة واحدة، سلطة الكاتب.

يمكن رصد الحواريّة على مستويات ثلاثة:

- حوارية داخليّة وتتجلّى في تقديم المتلفّظ لطرح سائد في المجتمع مثلاً، فيؤيّده أو يرفضه. بعبارة أخرى يحتوي كلامه على ملفوظ آخر يستحضره ويقيم معه حوارا.
- حوارية بيْنِية وهي تفترض وجود متلفظيْن على الأقل. والمؤشر الأول المجسّم لهذه الحوارية هو تبادل المواقع، إذ يتحول المتلقي إلى باثّ والعكس بالعكس. أما ثاني المؤشرات فيتمثل في المواقف التحاورية* أي في التفاعل بالرفض والاستهجان أو التأييد الخ..
- حوارية بين الآثار الأدبية بناء على مبدإ التفاعل، حيث يُعتَبرُ كل نص (قصة، مسرحية، ديوان شعر) إجابة على نصّ سابق له، حاضر فيه بشكل من الأشكال (ر. التناص)؛ ففي مجال الشعر، تُعد القصيدة النثرية، أو القصيدة الحرّة إجابة عن القصيدة العمودية المألوفة تستحضرها ولو ضمنياً لتنزاح عنها من حيث الصياغة والشكل.

أما في ما يخصّ النص المسرحي فالحوارية حاضرة فيه باستمرار وهي تأتي في صُوَر عديدة:

- تعدّد الأصوات داخل الأثر (صوت الكاتب، صوت المُمسرح، أصوات الشخصيات المتحاورة).
- الحوارية بين الآثار الدرامية، وتظهر أحياناً في تقيّد الكاتب بفنية درامية يتبنى مقولاتها فيعيد إنتاجها، وهذا ما ينسحب على كل المؤلفين الذين ينخرطون في مدرسة ما، كالكلاسيكية والرومانسية. ويُعتَبر انخراطهم من هذه الزاوية موقفاً متبنيا لهذه المدرسة ورفضا في ذات الوقت لما خالفها من مدارس.

في حالات أخرى تتحقق الحوارية عندما ينزاح الكاتب عن الأنماط المألوفة في الكتابة، وعن التقاليد المسرحية المكرّسة وتندرج في هذا السياق كلّ الأعمال الدرامية التي تعتمد العدول الجمالي* كاستبدال البناء النمطي للشخصية وتعويضه ببناء إشكالي، أو التخلي عن الرّكح المغلق لفائدة الفضاء الخاوي*.

خلاصة القول إنّ الحوارية بهذه المعاني هي حركية وتفاعل على مستوى الخطاب وهي محفّز للشخصيات المتحاورة كي تتمعّن في وجاهة الأفكار المطروحة وتُبلور المواقف على ضوئها.

أما في مجال الإبداع الأدبي والفني فالحوارية في جوهرها تجاوز للسائد ومحرّك أساسي في تطوير الصيغ والأشكال الفنية.



الخـــادم

FR : Valet

EN : Servant

لا تستقيم مقاربَةُ أدوار الْخَدَم في المسرح عبر الحقَب المتعاقبة إذا لم نأخذ في الاعتبار علاقاتهم بالأسياد، فدراسة هذه الروابط تفضي إلى الوقوف على محدداتهم الذاتية؛ من ناحية، كما تساعد من ناحية أخرى، على فهم كل المعطيات الخاصة بالأوضاع الاجتماعية والخلفيـات الإيديولوجيـة والمقـولات الأخلاقية التي تتحرك على ضوئها هذه الفئة من الشخصيات في زمان ومكان محدّديْن.

تختلف أدوار الخدَم باختلاف السياقات (الاجتماعية، الثقافية، الفكرية)، وتمرّ من النّقيض إلى النقيض؛ فبينما يظهر الخادم بمظهر التابع لسيده في أعمال بلوطس Plaute – وهذا ما يتطابق مع تركيبة المجتمع في القرن الثالث قبل الميلاد، تتغير جذريا العلاقة بين الخدَم والأسياد في الأعمال التي مهدت لقيام الثورة الفرنسية، كما في مسرحية **زواج فيغارو** لبومرشاي Beaumarchais, Le mariage de Figaro مثلاً، حيث يثور الخادم على علاقة التبعية ليصبح في بعض الوضعيات صوتا مدافعا عن شريحة اجتماعية بأسرها.

الخادم المِغْناج

FR : Soubrette

EN : Soubrette

شخصية تتقاسم مع بقية الخدَم، في المسرحيات الهزلية، انتماءهم الاجتماعي أو الطبقي، لكنّها تمتاز عليهم بصفات ذهنيّة وأخلاقيّة عديدة كخفّة الظل، وسرعة البديهة، وانعدام التملّق أو المهادنة. ورغم إذعانها لأوامر أسيادها، فهي تبتكر الحيل لتوقع بهم، كما أنها تحرص على التميّز والتألّق والتفرّد؛ ولذلك تراها تضيف بعض المُتممات للباسها ممّا يضفي على شكلها الخارجي مسحة من الجاذبية والجمال.

خارج الرّكح

FR : Hors - scène

EN : Off - stage

يحمل هذا المصطلح معنييْن مختلفين ومرتبطين في الآن نفسه، يختزل أوّلُهما كل ما يدور من أحداث فعلية (مبارزة، إيقاف) أو قولية (اعتراف، اتهام، مُسارة) في خفايا الركح. ويُوظَّف «خارج الركح» بهذا المدلول لأغراض شتى من بينها تطوير الحوار*، أو الدفع به في هذا المنحى

أو ذاك نظراً لما ينجرّ عنه من تأثير مباشر ووقْع حيني على المتحاورين، تأثير يدركه المتلقي من خلال قرائن على مستوى النصّ والعرض.

أما ثاني المعنيين، فيحيل على الفضاءات المُؤطِّرة للفضاء الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات (الغرفة، قاعة الجلوس) سواء كانت تلك الفضاءات المحتضنة قريبة منه ومجاورة له (القصر) أو بعيدة عنه (المدينة، البلد).

إن ارتباط الفضاءات ببعضها بعضا، اعتبارا لمبدأ المجاورة والاحتواء، كما يدلّ ذلك هذا المعنى، من شأنه أن يعزّز لدى المتلقي شعوره وقناعته بأن ما دُعي إلى مشاهدته من وقائع وأحداث، متجذّر في واقع حقيقي وملموس.

الخِداع البصري

FR :. Trompe - l'œil (en).

EN : Optical illusion

الخداع البصري تقنية ابتدعها الفنانون التشكيليون منذ أمد بعيد لإيهام المشاهد ومخاتلته والظفر باستحسانه. وهو يتمثّل في إنجاز رسوم لأشياء جامدة (أبواب أوان وما يعرف، اصطلاحًا في الفنون الجميلة بالطبيعة الميّتة)؛ تكون هذه الرسوم بالغة الدقة وعالية الجودة؛ بحيث عندما يتأملها المرء، يُخيّل إليه أن ما رُسم ليس مجرد صورة تحاكي الواقع وإنما هي الواقع ذاته.

إن أشهر مثال يتناقله النقاد (للتأكيد على أن الخداع البصري وما يحدثه من وقع في النفوس رهين توفّر شرطيْ المحاكاة والتقيّد بقاعدة المنظور) هو قصة ذلك الفنان الذي رسم عنقودَ عنب، فحطت عليه الطيور ذات مرة لتقتات منه.

استفاد المسرح – باعتباره ملتقى الفنون وحاضنتها الأولى – من هذه التقنية وما يرافقها من مؤثرات بصرية على المتفرّجين، وذلك بالاعتماد على المنظور واللوحات الخلفية والرسوم الحائطية لإيهامهم بوجود أحجام أو باتساع فضاء اللعب* الذي يتحرك فيه الممثلون.

من زاوية اصطلاحية بحتة، يمكن أن تلتبس الأمور في الأذهان بين مصطلحي الخداع البصري والزخرف الخاوي* الذي يحمل هو أيضاً معنى الخداع؛ فكلّ منهما يحيل على أشياء جامدة توظَّفُ في العروض المسرحية كعناصر زخرفة، إلا أن الأشياء التي يعنيها المصطلح الأول هي في آخر التحليل مجرّد صور، في حين أن ما يحيل عليه المصطلح الثاني هو أشياء مادية وملموسة، ولو أنها صُنعت من غير موادّها الأصلية.

الخروج المموّه

FR : Fausse sortie

EN : False exit

لعبٌ ركحيٌ* في الملهاة* بصفة خاصة، يتمثل في تظاهر أحد الممثلين بالخروج، ولكنّه سرعان ما يعود إلى الركح*، أو يختبئ في الستارة ويلفّها حول جسده، كما كان يفعل أرلوكان*، فيفاجِئ محاوريه ويثير الضحك لدى المتفرج.

الخطأ المأساوي

FR : Faute tragique

EN : Tragic pride

بيّن أرسطو في كتابه **فن الشعر** Aristote,Poétique أن الخطأ المأساوي لازم من لوازم المأساة* حتى تحصل الفاجعة*، إذ لا تتحقّق بدونه؛ على أن البطل المأساوي لا يقوم بهذا الخطإ عن خبث أو دهاء، وإنّما عن جهل وسوء في التقدير، فينقاد إلى ارتكاب خطإ يتنافى وإرادة الآلهة، يتمادى فيه دون أن يقدّر عواقب تصرّفه، وفي ذلك تكمن الغطرسة المأساوية* والغُلوّ أو عدم الاتزان لذلك تقع معاقبته.

وكما يكون الخطأ لا إراديا، يحدث أن يكون متعمَّدا؛ وهذا ما يجسّده بروميثيوس وأنتيغون في المسرح القديم، والبطل الوجودي في المسرح المعاصر؛ فكل هذه الشخصيات تخطئ عن دراية، ولكنها تشترك مع الشخصيات غير المُريدة في سوء التقدير الذي يظل السمة المشتركة بينها.

خطاب الاستقطاب

FR : Harangue

EN: Harangue

كلمة تحمل لُبسا* إذ تتّخذ معاني عدّة أو معنيين على الأقل؛ فهي من وجهة نظر إيديولوجية خطاب تحريضي تَعبَوي. أمّا، دراميا، فتفيد في القرنين السابع عشر والثامن عشر التحفيزَ على مشاهدة المسرحيّة التي سيتمّ عرضها لاحقا. وهو نصّ يقرؤه أو يرتجله الخطيب المستقطب. وقد قام بهذا الدور موليير ذاته. وبهذا المعنى يتقاطع خطاب الاستقطاب مع الإعلان* دون أن يكون مرادفا له.

والقاسم المشترك بين الدلالتين أن المحرّض كما الخطيب يحاول التأثير والتعبئة لبلوغ هدف ما.

الخطاب المسرحيّ

FR : Discours dramatique

EN : Dramatic Discourse

دأب معظم النقّاد في العالم العربي، عند مقاربتهم للنصوص المسرحية، وخاصة أولئك الذين يتوجّهون إلى الجماهير العريضة من القراء، دأبوا على التعامل مع هذه النصوص على غرار بقية الأجناس الأخرى، مُغفلين بذلك الخصوصية في دراسة بنائها وسياقاتها والنظم الخاصّة التي تسندها.

هذا التوجّه الذي غالباً ما يفضي إلى تغييب أهمّ مكوّنات الخطاب المسرحي، مردّه جملة من المعطيات أهمها على وجه التحديد، علاوة على الجوانب التاريخية والحضارية، انعدام الأدوات المفهومية وضبابية التصور أحياناً.

لا شكّ أن هنالك قواسم مشتركة بين النصوص السردية والمسرحية، كالتأطير الزماني والمكاني

والأحداث والسُّلّم الزمني ذي المنحى النسقي أو الجدولي، إلاّ أن هذه العناصر لا يجب أن تحجب الخصوصيات من جهة، والفوارق

الجوهرية بين المسرح وغيره من الأجناس من جهة أخرى.

يمتاز النص المسرحي عن غيره من النصّوص بسماكة العلامات: علامات لغوية تشكّل النص المكتوب، تتعالق وعلامات غير لغوية (ر. النظام الدّال)، تحيل على الركح أو العرض، وغالباً ما توجد في الإرشادات الركحية* (اللباس*، الزينة الدرامية*، السنن الحركية إلخ).

ويستوجب ذلك أن يكون النص المسرحي غير تامّ بالضّرورة، يعني أن يحوي فراغات بالإمكان ملؤها بمكوّنات أخرى حتّى تتأثّث الفرجة ويكون العرض، ناهيك أنّ النص المسرحي لم يكتب إلاّ ليُعرض. وهو، بالإضافة إلى ذلك، نسيج غير متجانس ظاهريا، إذ يبدو مفككا، مكوّنا من طبقتين منضّدتين تختلفان باختلاف مصدر القول والشكل الطباعيّ:

- طبقة أولى تشكل نصّا موازيا قدره ألاّ يقال على الركح*، إذ مصدره المُمسرح*.
- طبقة ثانية تمثّل الحوار* والردود المتتابعة اللازمة لتطور التبادل، مصدرها أقوال الشخوص. ورغم هذا التفكّك الظّاهر وتعدّد مصادر القول، فإن النص المسرحي ينعم بانسجام بيّن يتجلى في طرائق تعالق الطبقتين من تكامل وترابط ونحوه.

علاوة على هذا المعمار المخصوص، تجدر الإشارة إلى معطى آخر يتمثل في ثنائية التلفّظ* علما أن هذه الخاصية لا تنتفي حتى وإن لم تكن المسرحية مهيأة للعرض كما الحال في مسرح الأرائك*.

الخطّاف

FR : Hirondelle

EN : Swallow

تسمية استعارية لمتفرج مخاتل، شغوف بالمسرح يحاصر هو وأمثالُه قاعات العرض ويتسربون إليها خلسة لمشاهدة العروض الافتتاحية دون دفع فلس واحد.

وتُفسّر دلالة التسمية بخفة هؤلاء المتفرجين وسرعة تحركهم مثل السنونو العنيد.

وقد كانوا سببا في إزعاج الفرَق وأرّقوا المديرين حتى أن بعضهم عمد إلى تغيير نظام العروض الأولى ومراجعة قائمة المدعوّين والمشتركين بدقة حتى لا يندسّ بينهم المتفرجون الخطاطيف.

الخطيب المُستقطِب

FR : Harangueur

EN: Haranguer

(ر. خطاب الاستقطاب).

خفايا الرّكح

FR : Coulisses

EN : Wings

(ر. تقسيم الركح).

الخيوط الدراميّة

FR : Ficelles

EN : Plot thread

هو مصطلح يندرج في المُحرّكات الدرامية التي تعني جماع الآليات التأليفية والطرائق المتوخاة أو التقنيات التي تنتظم بفضلها الأحداث ويُحكَم توظيفها في الحبكة*. وهي آليات تحرّك الفعل وتعطي معنى لأية مسرحية. وهذا ما يفسّر نجاعتها الدرامية ويجعلها مقياسا للإجادة في الكتابة.

وتكمن هذه الآليات التي غالباً ما تكون خفية (تماشياً مع تسمية «الخيوط») في كيفية استنباط الأحدوثة والمعلّلات المحددة في سلوك الشخصية* وعلاقاتها وتطورها وردود أفعالها، وكذلك في كيفية تواتر الأحداث ووسائل التشويق المصاحبة وطرائق الإيهام وكل ما من شأنه شدّ انتباه المتلقي.

ولكنْ يحصل أن يسفّ بعض الكتّاب فيقعون في التبسيط والتعليل المصطنع المتعجّل والرّبط الآلي الجاهز بين الأحداث وبين أجزاء المسرحيّة، وكذلك بين نوازع الشّخصية والأفعال بطريقة فاضحة معروفة، ودون بحث أو جمالية متأنية تُذكر، ممّا يؤدّي إلى سلسلة من المشاهد الفارغة والوضعيات الدرامية الخاوية من كل تركيز (على حد تعبير تيوفيل غوتيي Théophile Gauthier) المرتبطة فقط فيما بينها بمجموعة من الوسائل المستهلكة، فيتحوّل الكاتب إلى مجرّد صانع درامي، ديدنه إنجاز مسرحية محبوكة ولكنّها تفتقر إلى محرّكات درامية مبتَكرة، وهذا ما يفسّر المعنى التّحقيري الذي يومئ إليه النقّاد في لفظ la ficelle والذي يوحي بأن الآليات والتّقنيات التي أُريد لها أن تكون دوافع، تحوّلت إلى مجرّد خيوط واهية للرّبط الميكانيكي، وخاصّة لتحريك الشّخصيات وكأنّها مجرّد دمى.

ذلك ما كان يفعله أوجين سكريب Eugène Scribe مثلاً. لقد اكتشف من فرط الكتابة (إذ يربو إنتاجه على ثلاثمائة مسرحية) أساليب ومحركات درامية أعجبت الجماهير العريضة وصنعت نجاحاته وجعلت منه «تقنيَ الضحك » بلا منازع، فداوم عليها وذلك في مسرحيات كثيرة نذكر منها **بورسونياك الجديد** Le nouveau Pourceaugnac و**حكايات ملكة نافار** Les contes de la reine de Navarre. وقد متح سكريب أساليبه هذه من ملهاة الجادة* الموروثة عن لوساج Lesage ولكنه طوّرها وتمرّس بها كثيراً حتى تملّكها. وقد قامت هذه الخيوط على الربط بين أحداث مُلتبسة بطرائق منمّقة في غالب الأحيان، موغلة في المحافظة على قوالب أثبتت نجاعتها الهزلية عند المتلقي واستجابت لذائقة برجوازية لا تحتمل التعقيد.

هذه التقنيات والآليات المصطنعة في جزء كبير منها، ورثها عن سكريب كُتاب الدراما الخفيفة أمثال جورج فايدو Georges Feydeau، الذي كان يتّخذ تقريباً نفس الآليات والمعلّلات المصطنعة لتوريط شخصياته في مواقف محرجة مضحكة، وإلى دفع الأحداث حتى النّهاية.



دراما الإنشاد الدّيني

FR : Drame Liturgique

EN : Liturgical drama

رغم ما يصدر عن الكنيسة ورجالها المتشدّدين أحياناً من مواقف متصلّبة تجاه فنّ التمثيل وامتعاض غير مخفي من مظاهر الانفلات والتهوّر التي تشوب سلوك الممثلين وخاصة الممثلات، فإنها أدركت بفضل بعض القساوسة المتفتّحين والنيّرين ما للفنون الدرامية من عميق التأثير في نفوس الناس، فسعت إلى الاستفادة منها وتوظيفها التوظيف الحسن خدمة لأنشطتها الدعوية وإنعاشا للذاكرة الجماعية، فتوفرت بذلك الظروف الموضوعية والملائمة لظهور نوعية من العروض تستمد مادتها من قصص الرُّسُل والقدّيسين التي يزخر بها الإنجيل والتوراة والتي تحافظ على الجوانب الطقوسية دون الإخلال بمستلزمات الفرجة من ملابس وزخارف وتوضيب محكم للفضاء.

مرت دراما الإنشاد الديني بمرحلتين:

في المرحلة الأولى التي امتدت من القرن العاشر إلى القرن الثاني عشر، التصقت هذه الدراما التصاقا كُليا بالكنيسة التي وفّرت لها فضاءاتها (دور، أبرشيات الخ) وكلفت أيضاً بعض أساقفتها بكتابة نصوص مسرحية باللغة اللاتينية تماشياً مع تقاليد الكنيسة في القرون الوسطى.

في مرحلتها الثانية تحررت دراما الإنشاد الديني من أغلال الكنيسة، فهجرت فضاءاتها لتقتحم الأماكن العامة واستبدلت اللاتينية باللغات السائدة آنذاك لاستقطاب الجماهير العريضة. ومن بين النصوص التي تؤرخ لهذه الفترة نذكر مسرحية روتبوف Rutebeuf **معجزة تيوفيل** Le miracle de Théophile.

الدراما الإيمائيّة

FR: Mimodrame

EN: Mime play

حين قامت المسارح الرسمية والمدعّمة إبّان الثورة الفرنسية بتكميم أفواه ثلة من المبدعين المهمّشين، ومصادرة أعمالهم التي كانت تُقدَّم للجمهور العريض من رواد الأسواق، تمكّن البعض من ابتكار هذا الجنس المسرحي إذعانا للأحكام التي أصدرتها الرّقابة الملكية، وضمانا لسيرورة الفرق المتجولة و ديمومتها على وجه التحديد، فابتدعوا ما يُسمَّى بالدراما الإيمائية، وهي جنس مسرحي قائم لا على الكلام المنطوق بل على أشكال وأدوات التواصل غير اللّغوي؛ وهذا يستوجب من المُومئ المؤدي

مؤهلات خاصة وقدرة عالية على التعبير عن فكرة أو شعور أو وضعية بواسطة تقاسيم الوجه والتموقع في الفضاء، ولغة الجسد عموماً. لكنْ.، ونظراً لمحدودية الحركة على وصف دقائق الأمور وتبليغها إلى المتفرج - بالقياس إلى التواصل اللغوي - وُظّفت وسائل أخرى لتلافي هذا النقص كمرافقة أداء الممثل* بتسجيلات صوتية أو لافتات يرفعها الممثل تُوضّح محتوى الحركة.

تشترك الدراما الإيمائية مع ملهاة الإيماء* في عناصر كثيرة أهمها التواصل غير اللغوي ولو جزئيا، إلا أن وجه الاختلاف بينهما هو النفَسُ المأساوي الملازم للدراما كما يظهر في **أفعال بدون أقوال** لبيكيت Beckett, Actes sans paroles و**الحصان** لجون لويس بارو Jean Louis Barrault,Le cheval و**المعطف** لمارسال مارسو Marcel Marceau, Le manteau.

الدراما البورجوازية

FR : Drame Bourgeois

EN : Bourgeois drama

حين فقد المسرح الكلاسيكي* والكلاسيكي الجديد بريقهما لعدم ملاءمة مضامينهما لمشاغل الجمهور وانتظاراته، ظهرت الدراما البورجوازيّة للوجود في النصف الثاني من عصر الأنوار لتطرح إشكاليات العصر وفق مشروع فنيّ دعامته الأولى المزج بين مقومات الملهاة* والمأساة*. فالمتأمّل لمضامين هذه الدراما يلحظ أنه لم يعد فيها مكان للأساطير اليونانيّة والرومانيّة مع كلّ ما يفترضه ذلك من أحداث غريبة وشخصيات تتلاعب بها الآلهة. ويكفي هنا أن نُذكّر ببعض العناوين على غرار **ربّ العائلة** لديدرو Diderot, Père de famille، **والأم المُذنبة** لبومرشي Beaumarchais, La mère coupable، لكي يدرك القارئ النقلة النوعيّة التي أحدثتها الدراما البورجوازية أو «الدراما الجادة»* حسب تسمية أخرى.

وتغيّر تبعاً لذلك بناء الشخصيات فلم تعد مجرّد طبائع ثابتة أو قوالب جاهزة بل أصبحت تُبنى بوصفها نتاجاً لوضعيات وسياقات اجتماعية موضوعية محدّدة. بالإضافة إلى ذلك، اتجهت الدراما نحو نسف بعض المقولات الدراميّة الكلاسيكيّة ممّا عزّز نزعتها الواقعيّة وذلك باتخاذ جملة من الإجراءات أهمها المزج بين النفَس الهزلي والنفَس المأساوي وعدم التقيّد بوحدتي الزمان والمكان.

في ما يخصّ الجوانب الفرجويّة، تعدّدت الزخارف وتنوّعت ووقع الاهتمام بالملابس وتأثيث الرّكح، وبذلك شكّلت الدراما البورجوازية تغييراً جذرياً ومنعرجاً هاماً في المضامين الجمالية.

الدراما الجادّة

FR : Drame sérieux

EN : Serious Drama

(ر. الدراما البورجوازية).

مصطلح مرادف للدراما البورجوازية

الدراما الرّومنسيّة

FR : Drame romantique

EN : Romantic drama

لم تتشكّل معالم الدراما الرومنسيّة في الربع الأول من القرن التاسع عشر من فراغ، وإنما جاء ظهورها تتويجا لجدل أدبي ومطارحات فكريّة ساهم فيها الكثيرون، نقادا وكتابا، بدْءًا بدي ستال Mme De Stael، مروراً بستندال Stendhal، وانتهاء بمُنظّر المدرسة الرومنسيّة الأول، الشاعر والروائي والمسرحي فيكتور هوغو.

حملت الدراما الرومنسيّة منذ نشأتها مشروعا ثلاثي الأبعاد شمل المضمون والشكل والتوجهات الفكريّة. ونكتفي، في ما يلي، بذكر بعض عناصرها علّها تعطي فكرة عن ضخامة المشروع الإبداعي الذي يسند هذا الجنس المسرحي، وعن عمق الأفكار التي يحملها.

- المضمون: اعتماد المادّة التاريخيّة.

لقد تخلّى الكتّاب الرومنسيون نهائيا عن المواضيع المستمدة من الأساطير اليونانية والرّومانية التي ميّزت المأساة الكلاسيكيّة في القرن السابع عشر والمأساة الكلاسيكيّة الجديدة في القرن الذي تلاه، واستبدلوها بمواضيع تاريخيّة مستمدّة من تاريخ أوروبا عموماً وبالتحديد إيطاليا في أعمال مثل **لورنزاتشيو** Lorenzaccio و**أندريه دال سارتو** Andre del Sarto. واسبانيا كما هو الحال في **روي بلاس** Ruy Blas أو فرنسا على غرار مسرحيّة الكسندر دوما Alexandre Dumas التي تحمل عنوان **هنري الثالث وبلاطه** Henri III et sa cour

لم يكن تغيير المواضيع اعتباطيا، بل جاء استجابة لجملة من الانتظارات وتكريسا لمقولات فنيّة جديدة. ففي مجتمع عايش الثورة الفرنسيّة وأحداثها المؤلمة، لم يعد مقبولا ولا مستساغا دعوة المتفرج لمتابعة مغامرات الآلهة وأشباه الآلهة. ولهذا عِوَض التمادي في تخدير الجمهور بأحداث لم تعد تحظى بأية قابليّة، سعت الدراما الرومنسيّة إلى تأصيل المتفرّج في محيطه ومساعدته على تأمّل حاضره على ضوء ماضيه، باعتبار أن التاريخ هو سياسة الأمس في حين أن السياسة هي تاريخ اليوم، كما يقول أحدهم. فالمادة التاريخية المقدّمة في الأعمال الرومنسيّة هي بالضرورة ثنائيّة التوجّه أو النظرة أي فيها ذكر للماضي وإشارة للحاضر في نفس الوقت.

- الشّكل: القطع مع الإنشائيّة الدراميّة الكلاسيكيّة.

من أهم القواعد الكلاسيكيّة التي نسفتها الدراما الرومنسيّة على مستوى الشكل ما يُعرَف بقاعدة الوحدات الثلاث* إذ أصبحت تضمّ عددا هاما من الفضاءات المسرحيّة يصل في بعض الأعمال إلى سبعة عشر فضاء في نفس النص؛ كما قام الكتّاب بمراجعة وحدة الزمان فأصبحت تتجاوز بكثير اليوم الشمسي (أي أربعا وعشرين ساعة). أما في ما يخص الوحدة الثالثة، فقد انبنت الدراما على أكثر من حبكة، مستقلّة نسبيا في ما بينها ومترابطة في الآن نفسه.

على مستوى آخر، طوّرت الدراما اللغة الدرامية التي كانت معتمدة، فاستبدلت الكتابة الشعريّة بالنثر ملاءمة لمقام الشخصيات المتحاورة، علما أن بعض الأعمال حافظت على الصياغة الشعريّة.

ـ التوجهات الفكريّة: إعادة النظر في التمثّلات الاجتماعية.

من أهم المجالات التي تطرقت إليها الدراما الرومنسيّة لتقييمها وللوقوف على ما شابها من اعوجاج، نذكر مراكز القرار والنفوذ أفرادا أو مؤسّسات.

لقد اشتغل الكتّاب على فضح السلطة المنقادة إلى أهوائها والمنغمسة في بهرجها والمتجاهلة لمنظوريها أو رعيتها، فشمل النقد رجال السياسة والدين والمتنفّذين ماليا، كما أعاد الكتّاب النظر في جملة من القيم والمفاهيم والأحكام، وذلك بإجراء مقارنة جادة بين فئتين:

تتكون الفئة الأولى ممن يعتمدون المظاهر وكلّ ما ليس للإنسان فيه فضل (أي الانتماء الطبقي، النشأة، المركز الاجتماعي...)، لتبرير احتقارهم للغير واستغلالهم له رغم تفاهة سلوكهم وانحدار أخلاقهم وخِواء ذواتهم. هذا التباين بين الغنى الخارجي والفقر الداخلي جعلهم محلّ سخريّة للكتاب.

أما الفئة الثانيّة، فهي لا تستجيب إلى الصُّور النمطيّة التي دأبت الأوساط البورجوازية على تقديمها كنماذج للنجاح والتألّق والاندماج، فهي وإن كانت تتحرّك غالباً خارج الأطر المقننة ولا تحظى باحترام الفئة الأولى، فإنها حاملة لرؤى تقدميّة ثائرة على السائد والمألوف، متشبّعة بالقيم التي تحثّ على الفعل وتعيد الأمل للمعذبين الكادحين المهمّشين، وهذا ما يتجلّى في ملامح البطل الرومنسي.

الدراما السّاتيريّة

FR : Drame satyrique

EN : Satyr play

المخلوقات التي اقترن اسمها بهذا الجنس المسرحي هي «الساتير»، وهي، حسب ما جاء في الأساطير اليونانية، كائنات تعيش في الجبال والغابات تتلهى طوال اليوم بالرقص والعزف على الناي، وتتحيّن الفرص للانقضاض على الحوريات العذارى إشباعا لشهواتها الجنسية. بالإضافة إلى ذلك، هي كائنات غريبة ومركّبة إذ تفيد الروايات والنصوص التي أتت على ذكرها أنها من حيث مظهرها الخارجي، خليط غير متناسق بين الأعضاء الآدمية – النصف العلوي – والأعضاء الحيوانية – النصف السفلي (جسم حصان أو تيس).

يعود ظهور هذه الدراما المتصلة بهذه الكائنات إلى الفترة الكلاسيكية من تاريخ اليونان. وتُرجّح بعض الدراسات أن يكون براتيناس دي فيلوكتات، Pratinas De Philoctete هو أوّل من

نظّر لها وألّف فيها، وكان ذلك في نهاية القرن السادس وبداية القرن الخامس قبل الميلاد.

كانت هذه الدراما، في بداياتها، تُقدّم في الأوساط الريفية في إطار الاحتفالات بالإله ديونيزوس. وكانت تُصنّف في خانة الأعمال الوضيعة لاعتمادها معجما سوقيا ووسائل هزل بدائية، لكنّها، بانتقال العروض إلى الأوساط الحضرية، تخلّصت تدريجيّاً من هذه النقائص والخصائص المُعيقة، فشملتها المناظرات الأدبية التي كانت تقام آنذاك، بحيث لا تقبل مشاركات الكتاب المسرحيين إلا إذا ألّفوا في هذا الجنس، بالإضافة طبعا إلى نصوص في باب المأساة*. ورغم كثرة المناظرات لم يصلنا سوى نص وحيد هو مسرحية **العملاق ذي العين الواحدة** لأوريبيدس Euripide, Le Cyclope. هذا إذا استثنينا بعض النصوص غير المكتملة لكلّ من سوفوكليس Sophocle وأسخيلوس Eschyle.

في ما يتعلق بمُميزات هذا الجنس الأدبي الذي فقَد، مع مرور الزمن، بريقه ورواجه، يُجمع النقاد على أنه يزاوج بين المأساة* والملهاة* وهو – كما يقول أحدهم – «مأساة تتلهى». هو مأساة أوّلا لأنه حافظ على نفس البناء (خطاب بدئي، دخول الجوق، حوار مع آلهة أو بطل أسطوري إلخ). وهو ملهاة ثانيا باعتبار أن النهاية – وان كان مآل بعض الشخصيات المتحاورة مؤلما – لا تبعث أبداً على الشّفقة.

دراما القرون الوسطى

FR : Jeu Médiéval

EN : Medieval play

هي شكل درامي وسيط، ازدهر بين القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وكان رافداً من روافد المسرح الديني. ومع مرور الزمن، اتسع هذا الشكل – الذي يُسمى حرفياً بلعب القرون الوسطى – ليشمل مواضيع غير دينية كالسّحر والجنّ والحبّ والإغراء.

وبتغيُّر الأغراض والمقصدية، انتقلت دراما القرون الوسطى من الكنيسة إلى السّاحات العامّة واستُبدلت اللغةُ اللاتينية المُعتمَدة في الكنائس بلغة القوم وحل ممثلون شبه محترفين محل رجال الدين.

استعملت هذه الدراما الأمثولة* والهجاء والقصائد الرعوية ذات النفس الغنائي كما يتجلى في **لعبة الخميلة** Jeu de la feuillée و**لعبة روبان وماريون** Jeu de Robin et Marion لآدم دي لاهال Adam de la Halle، وغيرها من الأعمال.

الدراما النفسيّة

FR : Psychodrame

EN : Psychodrama

الدراما النفسيّة «علم يُوظّف الوسائل الدرامية لإدراك الحقيقة». بهذه الكلمات، عرّفها جون لويس مورينو Jean-Louis Moréno، واضع

أسسها وتلميذ العالم النفسي المعروف فرويد Freud.

وهي علم لسببين على الأقلّ: أوّلاً صفة الممارسين لها والقيّمين عليها، وثانيا طبيعة أهدافها، لأنّ الدراما النفسيّة هي بالأساس مقاربة علاجيّة شاملة؛ فهي موكولة إلى ذوي المعارف الدقيقة والخبرة العالية من علماء النفس التحليليين، نظراً لخطورة المهمّة والحالة النفسية للأطراف التي يتعاملون معها.

وبالنسبة إلى الأهداف التي تشتغل على تحقيقها، فهي تسعى إلى مساعدة الفرد على فهم تصرّفاته ومواقفه في مجال من مجالات حياته (المهنيّة، الزوجيّة، الاجتماعية) وتخليصه تدريجيّاً من الاضطرابات والتأزّمات الداخليّة لكي يستعيد توازنه ويندمج من جديد في محيطه. هذا باختزال شديد، الجانب العلمي فيها. وبخصوص التقاطع مع المسرح، في معناه الواسع، يظهر ذلك في عناصر كثيرة منها: المعمار والجمهور وصيغ التحاور.

من أوْكد مستلزمات الدراما النفسّية وجود فضاء مهيئ بشكل تُراعى فيه خاصة سهولة التواصل بين المتحاورين، علما أنّ أول مسرح متخصص بُعث للوجود كان على يد «مورينو» في بداية القرن العشرين.

بالإضافة إلى ذلك تدور أحداث الدراما النفسيّة بحضور جمهور غير متجانس من حيث الانتظارات والدوافع. فهنالك من يأتي بدافع الفضول أو البحث عن حقيقة ما، وهنالك أيضاً من يخفي صفته، وهذه الفئة من الجمهور تتكون من الأطر شبه الطبيّة والممثّلين وغيرهم من الذين حدد المشرف على أطوار الدراما النفسيّة مسبّقا مجال وزمن تدخّلهم، إذ تُقحَم هذه الأطراف في الحوارات لحثّ من تبقى من الجمهور على إبداء الرأي أوطرح الأسئلة أو الإفصاح عن تجربة خاصة الخ.

المرتكز الأخير في الدراما النفسيّة، بالإضافة إلى فضاء اللعب* والجمهور هو التحاور وصيغه وآلياته. فالتحاور هو لبّ الدراما وعمادها. والمتتبّع لفعاليات الدراما يقف على كلّ أشكال التحاور المعروفة (حديث فردي*، حوار ثنائي، ثلاثي الخ)، مع العلم أن محتوى الأقوال أو المقاطع الحواريّة يمكن أن يكون طبيعيا ومرتجلا بالإفصاح التلقائي عما يخالج النفس، أو مصطنعا أي مُعَدّا مسبقاً في خطوطه العريضة.

تُوظّف الدراما النفسيّة أيضاً آليات عديدة ومتشعبة نذكر من بينها تغيير الأدوار (بين الضحيّة والجلاد) وما يعرف بنظريّة «المَرّة الثانيّة» والمتمثّلة في التدرّج بالشخص المستهدف، وفق منهجيّة عمل محكمة إلى استحضار مكبّلاته الذاتيّة اللاشعورية، فيُعيد إنتاج ما ألمّ به من أحداث مؤلمة (اغتصاب، عنف) ويجسمه سردا أو وصفا أو تمثيلا وهذا ما يساعده على التخلّص من رضوضه النفسية ولو بمقدار.

لهذه الأسباب، بوأ العالَم المتقدم هذا الجنس الذي يجمع بين العلم والفن، بين علم النفس التحليلي والمسرح المكانة التي يستحق، فوفّر الفضاءات العامة والخاصة لاحتضانه

ودعم القيّمين عليه، وازداد الاهتمام به على غرار جلسات الاستماع التي تبثّها المحطّات والتلفزات الغربية والعربية، واستلهمت الدّول والمنظمات غير الحكومية بعض ما جاءت به هذه الدراما من مبادئ وآليات لمساعدة الأفراد على تخطّي صعوباتهم وتجاوز الأزمات الحادة التي يتعرضون لها جراء الكوارث الطبيعية أو الأحداث السياسية الحادة التي تغيّر مجرى حياتهم تغييرا جذريا.

الدراما الوثائقيّة

FR : Docudrame

EN : Docudrama

الحقائقية* والواقعية والتاريخانية هي كلمات مفاتيح يجب استحضارها لتحديد مدلول هذا الجنس المسرحي وإدراك مقاصده، فالمشغل الرئيسي في المسرحية الوثائقية، باعتبارها من فئة النصوص النواسخ التي تتقيّد كليا في مضمونها وتشكلها بالنصوص المصادر، هو سرد أو عرض موضوعي ومحايد لأحداث معلومة ووقائع مثبّتة في المراجع المحكّمة، تكون غالباً ذات طابع سياسي كما في **محاكمة جان دارك** لجورج بيتواف J. Pitoeff, Le procès de Jeanne d'Arc.

دراما طقوس الأسرار

FR : Auto - sacramental

EN : Autosacramental

عرض مسرحي ذو طابع ديني طقوسي نشأ في القرون الوسطى بإسبانيا، واستمدّ أحداثه ومادته من الإنجيل والتوراة. وتمحور على وجه الخصوص حول وقائع القربان المقدّس التي تروي تضحية المسيح وآلامه عليه السلام.

بنيويا ارتكزت دراما طقوس الأسرار على الترميز* عموماً والأمثولة الأخلاقية تحديداً، ما مكّن من تشخيص بعض القيَم الرّوحية كالرحمة والعقيدة وتجسيدها على الركح*.

ولقد حظيَ هذا المسرح برعاية الأبرشيات والكنائس التي كانت تسعى في كل المناسبات الدينية إلى إقامته في بهو أماكن العبادة، أو في الساحات العامّة المهيأة للغرض لتثبيت دعائم الديانة المسيحية والتصدي إلى المعتقدات الخاطئة والممارسات الوثنية التي شابت المعتقد في تلك الفترة.

ولم يكن إسهام الدوائر الكنسية في هذه الدراما الطقوسية مقتصراً على الرعاية المعنوية لها فحسب، بل وصل إلى حد المشاركة في عروضها من خلال الاستعراض الطافح بالأدعية والتراتيل والذي كان يشرف عليه كبار الأساقفة.

عرف هذا الجنس المسرحي إشعاعا وإقبالا كبيرين في إسبانيا وعمل على تطويره في «العصر الذهبي» بيدرو كالديرون P. Calderon الذي ألف فيه عديد الأعمال مثل **افتتان الخطيئة** Les enchantements de la faute و**مأدبة بلتزار** Le festin de Balthazar.

ولكن في القرن الثامن عشر أخذ هذا الجنس في الأفول وأصبح محلّ تندّر وسخرية وانتقادات تمحورت حول طبيعة الشخصيات، وتجسيدها

الفجّ اختزلها أحدهم بقوله: «متى سمعتم الرحمة يوما تتكلم؟»

الدراميّـــة
FR : Dramaticité
EN : Dramaticity

يرتبط مصطلح الدرامية ارتباطا عضويا بالدراما التي تفيد، اشتقاقا، الفعل. هذا ما يؤكده أرسطو Aristote في تعريفه لهذا المصطلح باعتباره نظام َأحداث « أي مبدأ تسلسل سببي تتحوّل بموجبه الأحدوثة إلى دراما»

وإذا انتفى هذا المبدأ أو عُطّل ولو جزئيا، كأن ترد في النص الدرامي* مشاهد خالية من الأفعال أو هي لا تُمهّد لتطور الأحداث، اتّسم النص باللادرامية. تعميما، يمكن توسيع الدائرة الدلالية لهذا المصطلح وسحبه على كل ما يمكن تحويله إلى مادة درامية أو توظيفه دراميا وعرضه على هذا النحو (الآثار الأدبية والفضاء...). ويعني ذلك أن الدرامية هي خصوصية النص الدرامي وأدبيته، ويمكن دراستها بواسطة آليات النظرية الأدبية للدراما، ومنها:

مستوى الأفعال في تسلسلها وتطوّرها في أطر فضائية وزمانية

- مستوى الشخصيات بوصفها فواعل تدمج لإنجاز الأفعال.
- مستوى الإشارات ويشمل كل سمات الشخصيات النفسية والأنتروبولوجية والفكرية التي تنعكس على الأفعال والمسارات وتحدّد المنظومة القيمية والمناخ العام في الأثر المسرحي.

خلاصة القول أنّ الدرامية تنحصر في النصّ حسب بعض النّقاد ولو أنّ العرض لا يتجاهلها، بل يسعى إلى تفعيلها وإقحامها في نظام أعمّ هو التمَسْرُحية التي حدّدها رولان بارط R. Barthes بقوله إنها «كثافة علامات وتأثيرات وانطباعات تنشأ على الركح* انطلاقاً مما هو مكتوب (أي من كتابة درامية*). هو ذلك الإدراك الموحّد الذي تتزامن فيه كل مظاهر لذة الحسيّ من حركة وألوان وإضاءة وأبعاد وموادّ تغمر النص في امتلاء لغته الخارجية».

الدّعابة السّوداء
FR : Humour noir
EN : Black humor

الدعابة السوداء هي – ظاهريا على الأقل – هزل في غير موضعه، صادم للذّوق العام ومشاعر الناس، ومستهتر بقيمهم الأخلاقية ومقولاتهم الفكرية التي يسيرون على ضوئها ويحتكمون إليها في تقييم الأمور. بعبارة أخرى، هي ميل البعض إلى التلذذ بعذابات الآخرين والسخرية مما يواجهون من أوضاع حرجة، وحتى مما يصيبهم من أحداث جلال كالموت وما شابه. فلا غرابة إذا أن تُخلّف هذه الدعابة التي نتناقلها في أحاديثنا اليومية الاشمئزازَ والقرف.

ولكن، إذا كان لهذه الدعابة الوقع السيّئ والأثر المُدمّر في النفوس عندما نتفكّه بها دون وعْي منّا، فإن لها جوانب مضيئة ومرامي بناءة إذا ما

نبعت من فكر متيقّظ، متبصّر يسندها ويوظّفها التوظيف الأمثل. ولو لم تكن كذلك لما اشتغل عليها المبدعون والمفكرون لتحويلها إلى جنس أدبي قائم الذات، كما تؤكده الدراسة التي أنجزها أندريه بروتون André Breton وجمع فيها ما يناهز الخمسين نصا، من بينها **اقتراح متواضع** وقّعه الكاتب الإرلندي جونتان سميث Jonathan Smith,Modest proposel.

في هذا النصّ المؤسّس، بإجماع النقاد، يتقدم الكاتب بمقترح يدعو فيه بني قومه إلى أكل أبنائهم الرّضّع لمقاومة الفقر والحد من أعباء الإعالة وذلك ما شدّد عليه العنوان الفرعي المصاحب لهذا العمل النقدي.

ظاهريا، تبدو الدعابة السوداء في هذا الطرح، ضربا من ضروب العبث ولكنها في حقيقة الأمر، إدانة مُدوية لأثرياء المملكة البريطانية العظمى الذين تسببوا بجشعهم المقيت واستغلالهم الفاحش في تفقير شعب بأكمله.

بعد صدور هذا الكتاب الحدث، توالت النصوص في مجالات فكرية وإبداعية متنوعة حافظت على نفس العنوان ونفس التوجه منها، على سبيل المثال، **اقتراحات متواضعة** Modestes propositions، وهي مسرحية تنصح فيها أنياس لاروك Agnès Larroque، العالم المتقدم برسكلة البشر الزائدين عن النصاب لمقاومة النمو الديموغرافي وما يسببه من أتعاب، وفي ذلك نقد شديد اللهجة لبعض علماء الجغرافيا البشرية.

خلاصة القول، إنّ الهدف الأساسي الذي تسعى إلى تحقيقه الدّعابة السّوداء، من خلال الحلول اللّاأخلاقية التي تقدمها لحلّ القضايا السياسية، كما في الأمثلة التي ذكرنا، هو دعوة أصحاب القرار لإعادة النّظر في السّياسات الخاطئة، وحثّهم على احترام النّفس البشرية وإعادة الحقوق إلى أصحابها.. إلخ.

دعائي الدكّة

FR : Banquiste

EN : Banquiste

وردت العبارة بمعنييْن مختلفيْن: يحيل الأوّل على فئة غير متجانسة من الممثلين والمهرّجين والبهلوانيين الذين يقدّمون بعض المشاهد القصيرة والعروض الهزلية بعد الدعاية لها من فوق دَكّة.

أمّا المعنى الثاني فهو تحقيري، وقد اقترن في القرن التاسع عشر بمديري الفرق الذين كانوا يستقطبون المارّة في مسرح الأسواق* ومسرح الجادّة* لمتابعة العروض موظفين للغرض أساليب وصفت بالمبتذلة. وكانوا يقفون على دَكّات حتى يكونوا ظاهرين للعيان.

دفتر الاستدالة

FR : Livre de régie

EN : Production book

وثيقة دقيقة ومفصلة تُدوَّن فيها تباعا كل الاختيارات والتوجيهات المتعلّقة بجميع

مكونات الإخراج* أو العرض، سواء تلك المتّصلة بأداء الممثلين (الدخول، الخروج، الملابس، الألعاب الركحية، الانتشار على الركح* الخ) أو بالجوانب الفنّيّة والمادية (الإضاءة* لكل مشهد، توقيت تغيير الزخارف، إلى غير ذلك).

يتسلّم قيّم الاستدالة، في الفرق الكبيرة على وجه الخصوص، هذا الدفتر من المخرج فور انتهاء العرض الافتتاحي ليتولّى الإشراف رسميا على العروض التي تلي، وهنا تكمن قيمة هذه المدوّنة الإرشادية، إذ تصبح بالنسبة إليه الدليل والمرجع لكي يضطلع بمهمته على الوجه الأكمل. بالإضافة إلى ذلك يعتبر دفتر الاستدالة وثيقة ثمينة جدا بين أيدي الدّارسين نقّادا كانوا أو باحثين.

دكّات النّبلاء

FR : Banquettes
EN : Benches

أشّرت دكّات النبلاء على ظهور ممارسة مجافية للأعراف ومخالفة لتقاليد الفرجة تمثلت في وجود مشاهدين على الركح يجلسون على كراسي أو دكات تمتدّ على ثلثيه تقريباً. وقد وُضعت في صفوف ثلاثة على جانبيه لمتابعة مجريات العرض. ويشغل هذه الدكّات بعض النبلاء المتنفّذين وذوو المال والجاه، لذلك سميت بكراسي النبلاء أو الشرفاء.

ويُعزى بروزُ هذه الممارسة التي تحوّلت في فرنسا من حدث عرَضي إلى ظاهرة اجتماعية استمرت ما يربو عن القرن، إلى الفضاءات المتواضعة التي لجأت إليها الكوميديا الفرنسية لتقديم العروض، ألا وهي قاعات لعبة الرّاحيّة jeu de paume التي ساعدت على ظهور سلوكيات مُشينة لدى روّادها من المتفرجين؛ ذلك أنهم تعوّدوا على عدم الانضباط والجلوس في ألاماكن التي تروقهم.

وبما أن الإقبال على العروض كان في تزايد مطّرد، فقد فكر المشرفون عليها في وضع كراسي على الركح* لعدم وجود أماكن شاغرة في القاعة، كما حصل إبّان عرض مسرحية **لوسيد** لكرناي Corneille, Le Cid؛ فاستأثر بهذه المقاعد النبلاء والأشراف والأغنياء دون غيرهم، وأخذوا يتصرّفون بصلف وعنجهية ويؤثّرون سلبا على العروض. ولم يلق هذا الصنيع معارضة كبيرة لا من قبل المشرفين على المسارح، ولا من الممثلين أنفسهم، وذلك لسببين أولهما أن هذه الفئة من المشاهدين هي من الأثرياء الذين يدفعون – مقابل الجلوس على هذه الكراسي – مبالغَ مالية هامة، تُمثل جزءًا لا يستهان به من المداخيل، وثانيهما أن هؤلاء المتفرجين كانوا يحيطون الممثلين والممثلات برعايتهم عند الاقتضاء لما يتمتعون به من نفوذ وسلطان.

تبعا لهذا التواطؤ والصمت المُشين، تطورت ظاهرة الدّكّات شيئاً فشيئاً، وتحوّلت إلى حق مكتسب وفُرضتْ فرضًا لا على الممثلين فحسب، وإنما على جماهير القاعة أيضاً. وازداد التشبّث بهذه الكراسي لما توفّره من مزايا، إذ تُمكّن النبلاء من التمتّع عن قرب بجمال الممثّلات ومغازلتهن، وكذلك من إشباع حب

الظهور والشهرة السريعة؛ فمن يجلس على هذه الدكّات يذيع صيته ويصبح معروفا لدى العامة.

ولقد نقد فولتير Voltaire وغيره من المسرحيين والنقاد بشدة هذه الظاهرة، وطالبوا بحذف هذه الدكّات لما لها من سيّئ الآثار، فهي تقلّص فضاء اللعب*، وتعطّل تركيز الزخرف* وتحرّكَ الممثلين أيضاً؛ هذا فضلاً عن اللُّبس* الذي تخلقه لدى المتلقي إذ يحسب النَبيلَ ممثلا والعكس بالعكس بما أنهما يشغلان نفس الفضاء. ويتدعّم هذا اللبس* إذا ما كان الممثل* يرتدي لباس النبلاء والذي عادة ما يكون هبة من هؤلاء ذاتهم، فيعسُر التفريق بين الجميع.

بالإضافة إلى ذلك، فإن وجود المتفرجين على الركح* يخرق إحدى قواعد المسرح الكلاسيكي* الهامة ألا وهي الاستلاحة* أو مشابهة الواقع.

ولكن هذا النقد لم يؤت أكله، ولم يقع القضاء على ظاهرة الدكّات، المربكة إلا سنة 1750 على يد لويس ليون دي لوراغاي Louis-Léon de Lauragais الذي فرض نزع هذه المقاعد من على الركح* للضرورة الدرامية حين قدّم مسرحيته **افيجيني** Ephigénie، ذلك أنه استعمل فيها الجوْق*، واستحال عرض هذه الشخصية الجماعية لكثرة المرنّمين ولوجود الدكات ومن يجلس عليها. ولكي يعوّض خسارة المشرفين على العروض والممثلين، دفع التعويضات من ماله الخاص. ومن يومها اختفت الدكّات، ومكّن ذلك من بداية مغامرة الإخراج* التي تطوّرت بتطوير السينوغرافيا بعد أن وجدت فضاء أرحب على الركح*، كما مكّن ذلك من ظهور أنماط وأجناس مسرحية جديدة مثل الدراما العاطفية* والدراما الرومنسية* بالخصوص التي تتطلب أمكنة عدّة وتغييرا في اللوحات وزخارف ضخمة.

دليل الإضاءة

FR : Plan d'éclairage

EN: Lighting plan

هو رسم بياني مفصَّل تُضبَط فيه مواقيتُ تغيير الإضاءة* ونوعيتها تيسيرا لمهام القيّمين عليها أثناء العرض.

الدّور الأوّل

FR : Premier rôle

EN: First lead

علاوة على جودة التمثيل وقوّة الشخصيّة، يتطلّب هذا الدور عموماً حضورا متألقا وتجربة واسعة، فلا يقوم به إلاّ كبار الفنانين الذين تمرسوا بفن التمثيل وخبروا خباياه.

الدّور الثّالث

FR : Troisième rôle

EN: Third role

دور مقتضب وثانوي، لا يُقبِل عليه الممثّلون إلاّ اضطرارا. ورغم هذا الاقتضاب المتمثّل من منظور كميّ في قلّة المخاطبات المسندة للممثل

الذي يقوم به، يحتلّ الدور الثالث مكانة بارزة في بعض الأجناس المسرحية؛ ففي المشجاة مثلاً يصبح الشرير* بوصفه ضلعا في الثالوث القيَمي (الضحية، البطل، الشرير) محدّدًا لطبيعة الأحداث ومسارات الشخصيات والصراع القيمي.

الدّور الثّاني

FR : Second rôle

EN : Second lead

يحدث أن يُشكّل الدور الثاني مركز ثقل في الأعمال الدرامية (رغم كونه لا يتمتع بالحظوة التي يلقاها الدور الأول لدى الجمهور) - إذ تتمحور حوله أجزاء الفعل. وهو يُحدّد في بعض الأحيان نجاح البطل من عدمه، فهو ينهض بأعباء لا يقدر عليها البطل لوحده، كما أنّه يساعده على تخطّي الصّعاب إما بالنصيحة في الأدوار الجادّة (ر. صوت العقل) أو بمجابهة المناوئ والسخرية منه في الأدوار الهزلية (ر. الخادم المغناج).

ويعني ذلك أن الدور الثاني وإن يظل مرتهنا بالدور الأول فهو يبرزه ويُعْليه. لذلك تقلَّد هذا الدورَ كبارُ الممثلين في المسرح والسينما ورُصدت له الجوائز القيّمة حتى إنّه ظهر في النقد ما يُعرف بالأدوار الثانية الكبرى.

دور الحُلّة

FR : Rôle à livrée

EN : Livery role

ارتبط هذا الدور باللّباس* الذي كان يرتديه الخدَم في القرنين السابع عشر والثامن عشر، والذي كان يميّزهم اجتماعيًا. واقترن في المسرح بفئة من الخدَم واكتسى طابعاً هزْليا نظراً لما عُرفت به هذه الفئة من خبث ودهاء ومقالب.

ويُقال في اللغة المسرحية الخاصة «لبس الحُلّة» أي تقمّص الأدوار الهزلية الأولى دون أن تكون هذه الأدوار مرتبطة بالحلّة ذاتها. لذلك كان هذا الدور محلّ منافسة شديدة بين الممثِلين الهزليين. وقد برع في تأدية هذه الأدوار في القرن الثامن عشر كل من الممثلتين دوغازون Dugazon ودازنكور d’Azincourt. وقد كان التنافس بينهما على أشدّه.

الدّور العنوان

FR : Rôle - titre

EN: Title - role

هي طريقة في العنونة تتمثّل في اعتماد اسم الشّخصية المحورية عنواناً للمسرحيّة التي تظهر فيها.

دور اللّواحق

FR : Rôle à baguette

EN : Role rod

يتمثّل هذا الصّنف في استعمال نفس اللّواحق* لتأدية نفس الأدوار حتى أنّها أصبحت لصيقة بها ولا تُؤَدَّى بدونها. وتبعا لذلك أصبحت هذه اللواحق رموزاً للشخصيات المتقمَّصَة. وينضوي في هذا الباب دور الكَفْر وكذلك الصولجان «شعار السلطة والسلطان» والذي يَعني كنائيا الملكَ أو الملكة.

على مستوى أعمّ، تكتسي اللواحق قيمة أجناسية فالمِروحة كانت رمزاً للملهاة*، والمنديل لاحقاً مميزا للمأساة*، وذلك قبل ظهور الإخراج*.

دور المِخْصر

FR : Rôle à corset

EN : Corset role

لازم هذا الدور فئة القرويات العاشقات في المغناة الهزلية*.

وسُمّي بدور المِخْصر نسبة للّباس الذي ترتديه الشّخصيات النّسوية، وهو عبارة عن مِشدّ نِسْويٍّ للخصر والرّدفين.

دور المعطف

FR : Rôle à manteau

EN : Accessories role

تُعتمد معايير مختلفة في تصنيف الأدوار المتشابهة*، ويُدرج دور المعطف في الأدوار التي يميّزها اللباس* مثل دور المخصر*، ولكن هنالك معايير أخرى تمكن من ضبطه وهي:

- السّنّ، فالشخصيات التي يحيل عليها هي من تَقدمَ بها العمرُ من ذلك مثلاً الشيخ المتصابي.
- الهيئة: تبدو الشخصية* رصينةً، ولكنّ هذا لا يعني أنّها جادة أو مأساوية، كما لا يعني أنّها تحظى بالهيبة والوقار والرفعة فتنزاح عن الهزل، فالتّجهم أو الرصانة هنا ليسا إلاّ سمة تعكس المظهر الخارجي فقط.

الدّور المُقنّن

FR : Rôle marqué

EN : Marked role

دور تُشكِّل فيه الزينة الدرامية* المُقوّم الأساسي لنجاح المُمثّل الذي يؤديه، فإنجاز الزينة لتبديل السِّحْنة يتطلب من المُجمّل الدراميّ تخصّصا نظريا بالغ التعقيد ومعرفة دقيقة بالمساحيق المستعملة ومهارات يدويةً فائقة الدقّة بالإضافة، طبعا، إلى الإلمام الشامل بالتقاليد المسرحية لأن الزينة المنجَزة هي المفتاح الذي يمكّن المشاهد من تحديد ملامح الدور وأبعاده منذ الوهلة الأولى.



الـــذُّرْوة

FR : Acmé

EN : Summit

استعمل اليونانيون كلمة Akme المرادِفة لمفهوم الذّروة للدلالة على الحدّ الأقصى أو بلوغ الأشياء مداها. وقد وُظّف المصطلح بهذا المعنى في مجالات الحضارة والإناسة والطّبّ. أمّا في المقاربات الأسلوبية، فقد استُعمل بوصفه صورة بلاغية في الجملة ليفيد أعلى درجة للنسق التصاعدي في آخر جملة الشرط أو «التعبير الاستهلالي للتركيب الشرطي». ويعقب هذه الذروة مباشرة منحى عكسيٌّ يتم بجواب الشرط.

كُرّس هذا المصطلح في النقد المسرحي بوصفه مرادفا لذروة الحدث*

ذروة الحدث

FR : Climax

EN : Climax

مصطلح مسرحي يتعلق بمسار الأحداث الدرامية وتطورها وبعملية تلقّيها على حد السواء، فحين تتطور الأحداث، تتكثف وتتسارع ويبلغ التّعقيد مداه في الحبكة* مع احتدام الصراع، فتكون الذروة النقطة الأكثر شدّة وحدّة في التدرّج. بالموازاة يبلغ التوتّر أوجه لدى المتفرّج فينشدّ إلى المسرحية شدا ويبقى لاهثا منتظرا انفراج الأزمة* بفارغ الصبر.

ذروة الحدث المضادّة

FR : Anti - climax

EN : Anti - climax

تشبه ذروة الحدث المضادة ذروة الحدث* من حيث الشّكل، إذ يصل التطور الحدثيُّ مداه؛ ولكن سرعان ما يقع إفراغه من محتواه المأساوي بإدخال عناصر هزلية مباغتة تمتصّ كل تشويق وتُضعف مداءات الترقّب لدى المتلقّي، وفي ذلك يكمن التضادّ لما لهذه التأثيرات من طاقة تعطيل للمأساوي هائلة، كما يتجلّى في الحوار الذي دار بين دَيْدَمونة وعطيل حين همّ هذا الأخير بقتلها.

وتعدّ ذروة الحدث المضادة طريقة جمالية طريفة، لكنها تُستعمل لماما على عكس ذروة الحدث الملازمة دوما للمأساة* والمَشْجاة*.



الرّافعـــة

FR : Porteuse

EN : Fly bar

أنبوب حديدي يصل، عموديا، سقف قفص الركح* ببقية طوابق المسرح، يستعين به الآلاتيون لرفع وإنزال وسائل الإضاءة* وأجزاء من الزخارف، علما أن المسارح المُشيّدة على الطريقة الإيطالية تتوفّر على أكثر من رافعة.

الرّباعيـــة

FR : Tétralogie

EN : Tetrology

تاريخيا، ارتبطت الرباعية بالعصور الإغريقيّة القديمة حيث كانت تُقام مسابقات أدبية في مجال التأليف المسرحي تحديداً، يُقدم خلالها كلّ متبار مجموعة تتركب من أربع مسرحيات: ثلاث في باب المأساة* والرابعة في الدراما الساتيرية*.

من أشهر المساهمين في هذه المسابقات أورييبيدس Euripide الذي قدّم في الجنس الأوّل **ألكسندر** Alexandre و**بالماد** Palamède و**الطّرواديات** Les Troyennes، وقدّم في الجنس الثاني مسرحية **سيزيف** Sisyphe

في العصور اللّاحقة، تغيّر مفهوم الرباعية إذ لم يعد مرتبطا بالمناظرات وبالإكراهات الأجناسية ضرورة وأقتصر على توفُّر بعض الروابط مثل وحدة المضمون أو الغرض سواء تعلّق الأمر بالمسرح (كما في رباعية عزالدين المدني المتكوّنة من **ثورة صاحب الحمار** و**ديوان الزنج** و**رحلة الحلاج** و**مولاي السلطان الحسن الحفصي**)، أو الموسيقى (مجموعة فاجنر Wagner).

رُبُع الفقراء

FR : Quart des pauvres

EN : Quarter of poor

إجراء تضامنيٌّ أُقرّ في القرنين السابع عشر والثامن عشر بفرنسا وتمثّل في اقتطاع الرّبع من عائدات العروض المسرحيّة لتوزيعها على ضِعاف الحال.

الرّثّـــاثُ

FR : Fripier

EN : Clothers dealer

عامل في الفرقة المسرحيّة يُكلّف بشراء بعض الملابس القديمة الملائمة للدور والمرتبطة إمّا بحقبة تاريخية أو بوَسَط اجتماعي أو بمظهر خارجي الخ.

الرّد الحاضر

FR : Repartie

EN: Repartee

يأتي الرد الحاضر في الحوار المسرحي على هيئة جواب عاجل مُبهر ينمّ عن نباهة، ويكشف عن مقاصد أو غايات بعينها. وهو يتميز عن الردّ العادي بالسُّرعة، ما يُضفي حيوية على التحاور. كما أنه يقيم الدليل على ثقة المتكلّم بنفسه وبرودة أعصابه وسرعة تحليله لخطاب الشخص المحاور وإيجاد الجواب المناسب. يرِد هذا الردّ حسب السّياقات، عنيفًا، قاصفًا، جارحًا، حادّا، مستفزاً، ساخرًا، مرحًا، مثيرًا إلخ.

ولكن أيّا كانت الكيفية والمقصد، فهو فنّ يعكس رفعة ذوق المتكلم أحياناً، وقدرته على تملك اللّغة مقارنة بصاحب الردود العادية.

رَدْهة المسرح

FR : Parterre

EN : Stalls

تحيل الدلالة على ظاهرة اجتماعية فريدة تمكّنُ دراستُها من الاطلاع على طبيعة المُشاهدة ونوعية من المتفرجين، ظهرت في العصر الوسيط واستمرّت حتى القرن الثامن عشر.

كانت التّسميَة في البداية مرادفة لفضاء الأوركسترا وهو فضاء خال من المقاعد، تحوّل فيما بعد إلى ردهة المسرح. كنائيا استُعمل اللفظُ ليفيد من يشغل هذا الفضاء أي مشاهدي الردهة الذين عُرفوا بالتهريج والشغَب.

ويعود السبب في تكوين هذه النوعية من المتفرّجين إلى السلوكات التي تربّتْ عليها وترسّختْ فيها في فضاءات لعبة الرّاحية Jeu de paume.

ورغم تطوير الرّدهة وتأثيثها بمقاعد في نهاية القرن الثامن عشر، حافظت هذه الفئة من المشاهدين على سلوكياتها وعاداتها فشكّلتْ مصدر إزعاج دائم للمشرفين على العروض.

الرّدود السّجالية

FR:Stichomythie

EN: Stichomythia

مقطع حواري قصير، تُجريه شخصيتان متنافرتان في لحظة يبلغ فيها الصراعُ بينهما أوجَه والتباينُ مداه.

وُظفتْ هذه الوسيلة الدرامية في أجناس أدبية مختلفة أهمها الأدب الملحمي كما في **الإلياذة** L'Iliade للكاتب الإغريقي «هوميروس» Homère والمسرح الأليصاباتي* والمسرح التاريخي الرومنسي.

وانبنت الردود السّجالية على مبدئي التّوازي والتّضادّ في الآن نفسه.

يتجسم المبدأ الأول (التّوازي) في تطابق المخاطبتين من حيث الصياغة أو تركيب الجُمل، إذ يأتي ردّ الشخصية* الثانية المنخرطة في المساجلة على شاكلة المخاطبة المسندة إلى الشّخصية التي سبقتها وهذا ما يُحدِث نوعا من رجع الصدى بينهما، ناهيك أن المعجم المستعمل يكاد يكون نفسه في المخاطبتين.

أما التضادّ فينتجُ عن الإبقاء على نفس مكونات الجملة تقريباً وإعادة توزيعها في المخاطبة الثانية على نحو مُغايِر يفضي إلى ظهور معاني مناقضة لتلك التي تضمنتهما المخاطبة السابقة.

لتجسيم هذه الوسيلة البالغة التعقيد نورد هذا المقطع – بالتصرف – من مسرحية **نزوات مريان** لألفريد دي موسي Musset,Les caprices de Marianne.

الشخصية الأولى: «كم أنت سعيد بجنونك».

الشخصية الثانية: «كم أنت مجنون بسعادتك».

ظاهريا يبدو هذا المقطع مجرّد لهو وتلاعب بالألفاظ، لكنه في جوهره يعبّر عن صراع بين مقاربتين متضاربتين للواقع المعيش (ر. الشخصية المنفلتة).

الرّدود المُزدوجة الدّلالة

FR : Double entente

EN : Amphiboly

(ر. الحوار).

الرّسام المُزخرف

FR : Peintre - décorateur

EN : Set painter

هو فنّان تشكيلي محترِف يُدعى بصفة عرضية لإنجاز بعض الرسوم (مشاهد حضرية أو ريفية، رسوم شخصيات تاريخية، زخارف مّزيَّفة الخ) التي يتمّ توظيفها في تأثيث الركح؛ علما أنّ الرسّام المزخرف لا يتمتّع بحريّة الخلق والإبداع، وإنما يقتصر عمله المنجَز على مطابقته للنماذج المصغّرة المقدّمة إليه (صور وثائقية مثلاً) واحترامه للمقاسات والأحجام التي يضبطها المخرج أو مصمّم الركح* مسبقاً.

الرّسم الرّكحي

FR : Peinture scénique

EN : Scenic painting

(ر. التصميم الركحي).

الرِّفْعــــة

FR : Sublime (le).

EN : Sublim

هي مقولة يتزاوج فيها ما هو أخلاقي وروحي بما هو فني وجمالي، نظراً للعلاقة الجدلية القائمة بين كلّ هذه العناصر. ولقد وضع هوغو Hugo رائد المسرح الرّومنسي في كتاباته النظرية هذه المقولة، وجسّدها في جلّ أعماله كأبهى ما يكون التجسيد، فارتبطت باسمه، وشكلت مادّة مثيرة للجدل.

تتجلّى الرِّفعة من خلال بعض الوضعيات الدرامية التي يصوّغها المؤلف بشكل يُولّد لدى المتفرّج أو القارئ الشعورَ بالانتشاء الرُّوحي، لما يلمس في هذه الشخصية* أو تلك من صفاء ومجاهدة للنفس تفوق طاقة البشر العاديّين (التضحية بالنفس والنفيس لإعلاء صوت الحق أو حماية الحبيب إلخ).

الرّقصة الخليعة

FR : Cordax

EN : Cordax

(ر. الجوق).

الرّقصة الرّباعية

FR : Quadrille

EN : Quadrille

رقصة متأصّلة في التقاليد الغربية عموماً، تُوظَّف أحياناً في بعض الأعمال المسرحية الفولكلورية والتراثية ويقوم بأدائها أربعة أزواج من الراقصين.

الرُّكْــــح

FR : Scène

EN : Stage

الرّكح هو ذلك الفضاء المادي الذي يتحرّك داخله الممثّلون، وتشتغل عليه أصناف عديدة من المتدخّلين في العرض. وهو يختلف من مسرح إلى آخر من حيث الحجم، والمقاسات، والتجهيزات. ويصنّف إلى ركح ثابت وركح متحرّك دوّار* وآخر جرّار مجهّز بمزلاق وبتقنيات تجعله يتحرك وفق الضّرورة الدرامية. ولكن أيّا كانت مواصفاته الموضوعيّة أو خصائصه الماديّة، يعمل المبدعون على تصويغه، فيقسّمونه مثلاً إمّا تيسيرًا لتموقع الممثّلين (ر. تقسيم الركح) أو لتركيز الإضاءة*. كما تضاف إليه عناصر توحي باتّساعه (اللوحة الخلفية) أو بضيقه وانغلاقه (ر. هيكل الرّكح).

الرّكح الآخر

FR : Autre - scène

EN : Other scene

مصطلح مرادف للفضاء الداخلي.

الرّكح الجرّار

FR : Scène coulissante

EN : Sliding stage

(ر. الركح).

الرّكح الدّوار

FR : Scène tournante

EN : Revolving stage

هو ركح دائري الشكل يُقسَّم عادة إلى قسمين على الأقلّ، كما في ملهاة الجادة*؛ بحيث يكون قادرا على احتواء زخرفيْن مختلفيْن في نفس الوقت: يُوضع الأوّل في صدر المسرح، في ما يُحجَب الثاني عن الأنظار. وبالانتقال من زخرف* إلى آخر، يقوم هذا الركح بحركة التفافية حول نفسه بعد تدخل قيّم الآلات أو أحد أفراد فريقه لكشف القسم المَخفِيّ. وهكذا تعاد هذه العملية كلما حتَّمت الضرورة ذلك.

الرّمز

FR : Symbole

EN : Symbol

(ر. السيميائية).

الرُؤية الخارقة

FR : Teichoscopie

EN : Teichoscopy

اعتمادا على مدلول الجذور اليونانية للّفظ المرادف للرؤية الخارقة، تؤخذ هذه العبارة المركّبة على معنى القدرة المطلقة على مُعاينة ما خَفِي من الأمورِ أو الرؤية الواضحة لما لا يصل إليه البصر بصفة عامة. فالرؤية الخارقة (أو حرفيا نظرة الإله) لا تعدو أن تكون صفة من صفات الإله، متى تداولناها خارج سياقاتها وبمعزل عن الحقول المعرفية التي يمكن أن تتنزّل فيها.

أما في الحقل المسرحي، بعد أن هاجرت إليه وترسّخت في كتابات النقاد المهتمّين به، فقد استُعملت لتُحيل على إجراءٍ يَعْمد إليه المؤلف المسرحي لنقْل أحداث هامّة تجري خارج إطار التّلفّظ وتتزامن مع ما يحدثُ داخله.

يفترض هذا الإجراء، في الأعمال الدرامية خاصة، وجودَ شخصية من بين الشخصيّات المتحاورة في موقع مميّزٍ، يسمح لها بمعاينة الفضاء الخارجي وسرد ما يدور فيه من وقائع. ويترتّب على هذه المهمّة الموكلة للشخصية الساردة، توسيع الركح* افتراضيا بحيث يصبح الفضاء الخارجي امتداداً له، يؤثر فيه تأثيرا آنيا وينعكس على ردود أفعال الشخصيات، وتمثيلا لذلك نورد مشهدَ حصار المدينة الذي وقع نقلُه اعتمادا على هذه التقنية، وذلك في مسرحية **الفنيقيات** لأوريبيدس Euripide, Les Phéniciennes.

رئيس الألعاب السّجالية

FR : Agonothète

EN : Agonothete

ظهر نظام رئاسة الألعاب السّجالية Agonothésie في القرن الرابع قبل الميلاد في أثينا ليعوّض نظام الإشراف على المرنِّمين أو ما يُعرف بتعهّد الجوق*؛ فخلافاً لمتعّهد الجوق الذي يقع تعيينه من بين الأثرياء، وتنحصر مهمّته في تسيير المرنّمين، يُنتخَب رئيسُ الألعاب وهو من فئة القضاة، لسنه واحدة وينهض أثناءها بمهامّ كثيرة.

يقوم هذا القاضي بما يشبه وظيفة مندوب سام، ينظّم المنافسات الرياضية والفنّية أثناء الحفلات الدينية... ويُشرف على تكوين أفراد الجوْق*. ويتصرّف في العائدات المالية لصيانة فضاءات العروض وتقديم الجوائز للفائزين.



الزّخارف المُتتابعة

FR : Décors successifs

EN : Successive sets

ظهرت الزخارف المتتابعة في نهاية القرن السادس عشر على يد المزخرف الإيطالي الشهير روجياري Ruggieri؛ وكان ذلك في تصميم زُخرفٍ لمسرحية رعوية تحمل عنوان **أريمان** Arimène للكاتب نيكولا دو مونتروي Nicolas de Montreuil. ويتمثّل هذا الزّخرف* في وضع آلات دوّارة على ركح ثابت لكلّ منها وجوه ثلاثة تتلاءم زخارفها مع الأجناس الدرامية السائدة: المأساة*، والملهاة*، والدراما الساتيرية*. وتدور هذه الآلات حول محور عمودي فينشأ التتابع عن تغيير الزخارف.

لقد استلهم روجياري هذا الزُّخرف من التقنيات اليونانية والرومانية على حد السواء وطوّرها، ففي المسرح اليوناني مثلاً كانت تُستخدم عوارض مرسومة تُوضَع على جدران البناء الذي تقام أمامه العروض، ثم أُضِيفت تقنيات وآلات لتغْيير المناظر وتتابعها مثل الموْشور والعربات المتزحلقة على السِّكك.

ولقد حَظِي هذا الزخرف باهتمام كبير لديناميته ولقدرته على سرعة التغيير وعلى تكثيف الإيهام. ولكن وقع التخلّي عن هذه التقنية وعن الموشورات في المسرح الكلاسيكي* لصالح الزخارف المتناظرة.

الزخارف المُتواقتة

FR : Décors simultanés

EN : Simultaneous Setting

هي نوع من الزّخرف* تكثّف استعماله خاصة في مسرح الأسرار في العصر الوسيط، ثم انتقل إلى المسرح الباروكي* في القرن السابع عشر. ويتمثل في تقسيم فضاء اللّعب* وزخرفة كل مَقْسَم فيه حسب مقتضيات الفعل الدرامي والفضاء الذي يُحيل عليه؛ فيُخصَّصُ أحدها للجنة والآخر للنّار مثلاً، وهي أكثر الفضاءات تواترا في مسرح الأسرار (ر. فضاء المسرح الوسيط). وتبقى هذه الزخارف متواقتة مرئية إلى آخر العرض.

وللإيحاء بتطوّر الأحداث وتغيير المناظر، يمرّ الممثلون من مقسم إلى آخر.

اندثر هذا الضرب من الزخرف* الذي استمر الإقبال عليه حتى بداية القرن السابع عشر، مع ترسّخ الفنّية الدرامية الكلاسيكية، لأنه يتنافى وقاعدة وحدة المكان التي تعني بالضرورة وحدة

الزّخرف. ولكنه عاد من جديد وعرف رواجاً في العصر الحاضر لأنه يوحي بالتشظي والتعدّد؛ فلقد استعمله بايمان Peymann في إخراجه لـ**فوست** I وII وكذلك ادوارد غردون كراغ Craig في أحد أعماله حيث وضع جنبا إلى جنب أمكنة ثلاثة: مغازة (على يسار الركح) والقصر الملكي (في الوسط) وقاعة جلوس (على يمين الركح).

ختاما يمكن اختزال أهمية الزخارف المتواقتة في ما يلي:

- هي تصميم ركحي* جامع لفضاءات مختلفة يرتبط كل منها بمرحلة من مراحل الفعل.
- يُمكّن هذا التصميمُ المتفرجَ من استباق الأحداث اللاحقة استنادا إلى ما توحي به الفضاءات المعروضة في نفس الوقت.
- تظهر الزخارف المتواقتة على شكل لوحات توحي بالاستقلالية عن بعضها بعْضًا ولو أن انتقال المُمثِّل* من مقسم إلى آخر يوحي بالتّتابع.

الزُّخْـــرف

FR : Décor

EN : Set

الزخرف مقوّم من مقوّمات التصميم الركحي* يُثري الدلالة ويمكّن من تجسيد رؤية المخرج في تناوله للأثر المسرحي. وهو إلى ذلك يحدّد الفضاء الذي يتحرك فيه الممثلون ويؤطّره بصريا

ولقد أفرزت الأبحاث والمقاربات أصنافا زخرفية منها ما هو قولي ومنها ما هو غير قولي وهي: الزخارف المتتابعة*، والمتواقتة* والزخرف البصري* والجوّال* والخاوي* والداخلي*، والسمعي* والقولي* والمبني* والمتشظّي*.

الزّخرف التّجريدي

FR : Décor abstrait

EN : Abstract set

(ر. التجريد).

الزّخرف الجوّال

FR : Décor itinérant

EN : Strolling set

في العصر الوسيط، حيث لا تتوفر دائماً فضاءات مهيّأة للعروض المسرحية، تتحول المدينة بأكملها إلى فضاء رحب يحتضن عروض مسرح الأسرار كما في أنجلترا أو العروض الدينية المقامة في إسبانيا احتفاء بعيد الربّ.

بالإضافة إلى الزخارف المتواقتة* التي كانت تؤثّث فضاءات مسرح القرون الوسطي، يحدث أن تلجأ الفرق إلى استعمال الزخرف الجوّال حسب مقتضيات المشاهد. ويتمثل ذلك في شدّ هذا الزخرف إلى عربة تتنقل به من مكان إلى آخر وتعرضه على أنظار المارّة.

الزّخرف الخاوي

FR: Coffrage

EN: Formwork

تعتمد الفرق المسرحية المتجوّلة على وجه الخصوص، في حِلّها وترحالها على أجزاء عديدة من الزخارف الخاوية. وهي عناصر مُزيَّفة تشبه ما يماثلها في الواقع شكلاً ولونا، ولكنّها تختلف عنه من حيث موادُّ التصنيع؛ كأن تُستبدل الأرائك وحاويات الملابس، المصنوعة مثلاً من موادّ ثقيلة قابلة للكسر أو الاعوجاج بمثيلات لها مصنوعة من موادّ خفيفة وصلبة في نفس الوقت. وهذا ما يُجنّب القيّمين على العروض المفاجآت غير السارة أثناء وضع الزخارف أو رفعها.

الزّخرف الدّاخلي

FR : Décor d' intérieur

EN : Interior set

زخرف ملائم للفضاءات الداخلية التي تُحدّد نوعيته وطبيعته، من ذلك اللوحات الفنيّة لرسوم النبلاء التي تُحلّي أروقة القصور، واللُّؤم والتماثيل التي تزيّن قاعة العرش، والمتكآت الوثيرة في قاعات الجلوس.

الزّخرف السّمعي

FR : Décor sonore

EN : Sound effects

للإيحاء بإطار الأحداث الزماني أو المكاني يتشكل الزخرف بواسطة المؤثرات الصوتية. وقد انتقل هذا الزخرف من المسرح الإذاعي* إلى الركح*، وأُوكِلتْ هذه المهمة إلى قيِّمي الضجيج المصطنع* الذين يبدعون مناخا معوّضا للزخرف الواقعي التجسيدي، مؤازرا للفعل وموحيا به (كصوت الأمواج والعاصفة، ووقْع حوافر الخيل، وزقزقة العصافير وخرير المياه...).

وتُتداول هذه العبارة كمرادف للضجيج المصطنع* عند بعض النقاد، ولكن هنالك من يعتبرها مجرّد مُكوّن من مكوِّناته، فإذا كان الضجيج المصطنع ينهض بوظائف كثيرة، ينحصر مجال الزخرف الصوتي في الأصوات المنبعثة من الركح* أو من خارجه وذلك بهدف التأطير

الزّخرف القولي

FR: Décor verbal

EN: Verbal scenery

تقنية في الكتابة الدراميّة تتمثَّل في تقديم الزخرف عن طريق القناة اللغوية عوضَ عرضِه بصريًا وبنائه على الركح*، ممّا يمثّل اقتصادًا في الوسائل السينوغرافية خاصة الثقيلةَ منها والمُكْلِفةَ. ويفترض ذلك أوّلا أن يتضمّنَ الحوارُ* تقديما دقيقا للزخرف*، ووصفًا مفصّلاً له يتفاعل معه الممثل* بمجرد إنشاء الخطاب، ويسلِّم به المتفرّج بحكم مشارطة مسرحية* ضمنية.

يشبه الزخرف القولي إلى حد ما الممسرحية الضمنية (ر. الممسرحية) والتي تُلمّح إلى وجود

لواحق أو قطع زخرفية، ولكنّه يختلف عنها في كونه لا يتحوّل إلى علامات بصريّة ركحيّة. ولقد استهوت هذه التقنية كتّابَ الدراما الرمزيّة لأن الزخرف* المقترح يستحيل تجسيده ركحياً لإيغاله في التجريد والخيال.

كما اعتمدها أيضاً بيتر بروك Peter Brook للدّلالة على اللاّزخرف* الذي يفيد ضربا من ضروب التزْيين عبر غياب الزينة ذاتها. من وجهة النظر هذه، لم تعد الزخرفة مرتهنة بتوفر عناصر زخرفية ملموسة وإنما بقدرة الكلام الوصفية والإيحائية.

الزّخرف المَبني

FR : Décor construit
EN : Constructed set

زخرفٌ يُبنَى بناء على الركح ولا يُجهَّز خارجَه، وهو يأخذ في الحسبان إكراهات فضاء اللّعب* من حيث المقاساتُ والأحجامُ، وملاءمة الرؤية المقصودة، فيؤدي ذلك حتماً إلى إدخال تحويرات عليه.

الزّخرف المتشظّي

FR : Décor éclaté
EN : Fragmented set

مفهوم حديث نسبيا، ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين، يختلف تصميمه عن الزخارف التقليدية؛ فهو لا يتكوّن من مادة واحدة بل من موادّ مختلفة ومن عناصر وأشكال متعدّدة (أشكال، ألوان، أضواء، لواحق وتقنيات تشكيلية...) يعمد المزخرف إلى المزاوجة بينها حتى وإن بدا بعضها متنافرًا.

وهو زخرف وظيفي لا مجرد زينة، إذ يتحرّر من رِبقة المحاكاة ويتخلّص من الوظيفة المرجعية الصرفة التي تحُد من دلالته ليصبح في علاقة بالعرض كلّه.

وبما أنه يقوم على مبادئ التصميم الركحي* المعاصر، فهو يعتمد تقنيات اللّعب المتشظّي كأن تتخلّلَ الأضواءَ شروخٌ سوداء، وأن تتقاطع أضواء ذات ألوان مختلفة من مناوير مثبّتة في زوايا متباعدة من الرّكح*. لذلك يمتاز هذا الزخرف باللدانة في التشكل والتقطّع، كما أنه يقوم على تقنيات التزامن والتباين وغيرها من التطبيقات الحديثة.

وهو قابل للامتداد إذ يكتسح الرّكح في كامل أبعاده فتتضافر عناصره المختلفة ويتحوّل كلّ شيء إلى علامات دالّة، بما في ذلك الفراغات التي يتركها عمدا على الخشبة. وهو يتميّز بالشمولية إذ يوحي بأن أبعاده تتجاوز الركح* وفضاء اللعب* عن طريق المداءات التي تخلقها الأضواء، كما أنه يستوعب لعب الممثّل*، يرفد أداءه أو يناقضه ويفجّر مشاعر تنطبع في ذهن المتلقي انطلاقاً من البحث والابتكارات المتواصلة في الأشكال وفي الإيقاع البصري.

الزّخرف المرئي

FR : Décor visuel

EN : Visual set

يطرح هذا المصطلح إشكالا مفهوميا إذ انبنى على أفكار بديهية، فجلّ الزخارف لا تُصمّم إلا لتُرى، وهذا ما يدفع إلى الاعتقاد بأن المصطلح يفتقر بعض الشيء إلى النّجاعة الدلالية، إلا أنّ من طرحوه للتداول يرون خلاف ذلك، ويؤكدون أنّه يُفهم في سياقين:

فهو مرئي مقارنة بالزخارف التي لا يمكن أن تُرى رأي العين كالزخرف القولي* والزخرف السمعي*. وهو مرئي إذا ما كان مستفزّا بصريا، وهذا استعمال حديث ظهر خارج المسرح في مجال التجارة والتسويق، حيث يُطنب القائمون على الإشهار في استنباط زخارف تشدُّ البصر شدّا بنوعية الألوان المستعملة، والقوة الإيحائية للأشكال وذلك في لوحات إشهارية تحتلّ مواقع بارزة للعيان في الأماكن العامّة، أو تُوضَع على واجهات المحلات والمغازات لاستقطاب المارّة.

الزّخرف المنطوق

FR : Décor parlé

EN : Word scenery

مصطلح مرادف للزخرف القولي

الزّمكـــــان

FR : Chronotopes

EN : Chronotopic indicators

(ر. التحليل الزّمكاني).

الزّمن

FR: Temps

EN : Time

عندما نتحدّث عن الزمن في الآثار الأدبيّة يجب تحديد المفهوم الذي نعني، إذ لا يوجد زمن واحد بل ثلاثة أزمنة: زمن العرض والزمن التاريخي والزمن المتخيّل.

- الزمن التاريخي: يشمل هذا الزمن كل النصوص التي تَستمِدُّ مادّتها وأحداثها من التاريخ سواء كانت سردية كغادة كربلاء لجرجي زيدان أو دراميّة ك**مراد الثالث** لحبيب بولعراس. والمقصود بالزمن التاريخي هو الحيّز الزمني الذي يمتد بين أوّل وآخر حدثيْن تاريخييْن يؤطران النصّ.

والملاحظ أن هنالك نصوصاً في مجال القصّة التاريخية خاصة تتضمن إحالات كثيرة على تواريخ محدّدة (في السنة الثانية من الخلافة الأولى الخ) و/ أو حقبا (مثلاً، في عهد البرامكة) وهذا ما ييسّر الربط الآلي والمباشر بين الحدث وتاريخ وقوعه؛ وبالتالي تحديد الزمن التاريخي المرجعي المعتمد في مثل هذه النصوص. في المقابل تأتي بعض النصوص الدراميّة خالية أحياناً من كل إشارة زمنيّة لكنّ

غياب الإحالات لا يعني استحالة إدراك الزمن التاريخي، فالأحداث التاريخية الكبرى مثبّتة في الوثائق ويكفي أن يعود إليها الدراس حتى يتأكد من وقوع تلك الأحداث.

- زمن العرض: أو الزمن الدرامي – حسب تسميّة أخرى –. وهو، في مفهومه المتداول بين النقّاد، المدّة التي يستغرقها العرض؛ فهو إذنْ زمن موضوعي أو مادي يعيشه المتفرّج على امتداد ردهات الفرجة، يستبطنه أو يقيسه بعقارب الساعة متى شاء ذلك. وبغضّ النظر عن المقياس الموضوعي لهذه المدّة ينطبع لدى الملتقى شعور ذاتي بالزمن ويحصل لديه إدراك له حسب الوسائل الموظّفة في الفرجة من تعبيرات مختلفة للتمطيط والوقف أو للإسراع والتدافع ممّا يعطي الإحساس بطول المدّة أو بقصرها.

- الزمن المتخيّل: هو المدّة التي تغطّيها الأحداث من بدايتها إلى نهايتها. وبهذا المعنى يصبح من السهل تحديدها وذلك باستخراج ودراسة القرائن النصيّة التي تفيد معنى الزمن والتي ترد بطرق مختلفة. ففي النصوص الدراميّة نجد إفادات مبعثرة في الحوارات والمُمسرحيات على حدّ السواء. وتكتسي دراسة الزمن المتخيّل أهميّة بالغة، لا لأنها تمكّن من قيس هذا الزمن فحسبُ، وإنما لأنها تُفضي إلى معرفة الفنيّة الدراميّة التي يستند إليها الكاتب في أثره. فلو أجرينا مقارنة بين الزمن المتخيّل في **فادرة** لِرَاسِينْ وفي **لورنزاتشيو** لـمُوسِي لوجدنا اختلافاً هائلا بين المُدَدِ، ففي النصّ الأول، لا تتجاوز المدّة اليوم الشمسي – وهذا ما يعرف بوحدة الزمن – (ر. الوحدات الثلاث) بينما تقارب الأسبوع في النصّ الثاني.

هذا الفارق مردّه انخراط الأثر الأول في المدرسة الكلاسيكية والثاني في المدرسة الرومنسيّة. فالمسألة تتجاوز إذنْ مجرّد ضبط المُدّة.

من ناحية أخرى وبالإضافة إلى ضرورة تحديد نوعيّة الزمن المقصود، هنالك مسائل عديدة متّصلة بهذا العنصر لا يجب التغاضي عنها، من بينها دراسة انتظام الأحداث وإجراء مقارنة بين كيفية ورودها في النصّ الأدبي وفي خطاب المؤرّخين. فلو تأملنا النصوص من هذه الزاوية لوجدنا نصوصاً ترد فيها الأحداث كما جاءت في كتب التاريخ، ونصوصًا أخرى تكون فيها الأحداث غير منسجمة وغير متطابقة مع ما جاءت به النصوص المصادر، وذلك جرّاء التقديم أو التأخير الذي يُجريه الكاتب، كأن يحتلّ مثلاً الحدثُ الثالثُ حسبَ التسلسل التاريخي المركزَ الثاني في الأثر الأدبي. فالوقوف على انخرام التسلسل السردي في عملٍ ما ليس معطى ثانويا، إذ تترتّب عليه استنتاجات على عدّة أَصْعدة.

الزّمن التّاريخي

FR : Temps historique

EN : Historical time

(ر. الزمن).

زمن العرض

FR : Temps de la représentation

EN : Time of performance

(ر. الزمن).

الزّمن المتخيّل

FR : Temps fictif

EN : Fictitious time

(ر. الزمن).

الزّينة الدراميّة

FR : Maquillage

EN : Make up

تتمثّل الزّينة الدراميّة في وضع مساحيق على وجه المُمثّل* لخلق تأثيرٍ مّا لدى الملتقّي. ويعني ذلك أن التّجميل في هذا المقام مرتبط بغائية تختلف عما يُقصد منه في التجميل العادي، إذ تخلقُ الزينةُ الدرامية مشاعرَ الخوف والألم مثلاً أو تُثير الضحكَ إذا ما كان المقصودُ منها الهزلَ.

فالزينة الدرامية أوالفنّيّة ترتهن إذن بالدور والجنس المسرحي ومقاصد التلقّي والتّقاليد المسرحية، كما تتّصل بالقناع والزخرف، إذ تُعدّ، من ناحية، ضربا من التقنُّع يلجأ إليه المُمثّل* للقيام بدورٍ مّا وتَمَثُّلِ شخصيةٍ معيّنة؛ وفي هذا المجال يمكن استبدال الزينة بالقناع كما هو الشأن في أدوار أرلوكان* أو دور «الصهيوني» في مسرحية **الصخرة** لمعين بسيسو.

أمّا في التصميم الرُّكْحي* الحديث، فالزينة امتداد للزخرف* الذي لم يعد مقتصراً على الفضاء كما عهدناه في المسرح الكلاسيكي* مثلاً، وإنّما يتعدَّاه إلى جسد الممثل* الذي يتحوّل إلى فضاء حامل لزخرف متحرك أكثر وقعاً وتأثيراً. في هذه الحالة تتجاوز الزينة مساحة الوجه لتعم بقية الجسد، ويندرج ذلك في ما يُسمَّى «بسينوغرافيا الجسد».



السّاذجَـة

FR : Ingénue

EN : Ingenue

هو دور محكوم بمعيار الصفة (ر. الأدوار المتشابهة) يحيل على فتاة طاهرة، ساذجة دون أن تصل السذاجة عندها إلى درجة الحمق أو التصنّع.

ينفتح قلب هذه الفتاة للحبّ ولإيقاع العشق لأول مرّة، فتتعامل مع من يحيط بها بتلقائيّة وبراءة. وتتطلّب تأديةُ هذا الدور حِرَفِية كبيرة على عكس ما يُعتقد؛ لذلك لم يكن سنّ المُمثلة المعيارَ الأساسي في المسرح الكلاسيكي* وإنّما طريقة التأدية. وهذا ما يفسّر تقمّصَ بعض الممثّلات الشهيرات لهذا الدور رغم تقدّمهن في السنّ.

السّـــارد

FR : Récitant

EN : Narrator

ينهض السارد في بعض معانيه بالغناء الرتيب*. ويكون سرده منزلة وسطى بين الغناء والكلام. وخير مثال على ذلك المدّاحة والمنشدون في التراث العربي الإسلامي الذين يرْوُون سير الأبطال في الموالد وقصصًا من حياة الرسول الأكرم (شكوى الجمل، حادثة الغزال.). تعميما، يفيد مصطلح السارِدِ الرّاويَ في المسرح الذي يسرد أحداثاً ويقدم تعليقات عن وضعيات ولا ينخرط في الأفعال كما بقية الشخصيات. وهو يتجسد من خلال شخصية استهلالية*، أو شخصية تقطع سير الحوار* والفعل لتلخيص الأحداث أو التمهيد لما سيأتي. كما يمكن أن يتجسّد عن طريق صوت خارجي*.



FR : Rideau

EN : Curtain

خلافاً لما يَعتقِد عامّة الناس، لا توجد بالمسرح ستارة واحدة فحسب وإنما ستائر عديدة، تختلف باختلاف وظائفها، منها ما ارتبط ظهورُه باعتبارات لا تمتُّ إلى الفنّ بأيّة صلة كالستارة الحديدية التي تفصل القاعة عن الركح* والفضاءات الملحَقة به، لتأمين سلامة المتفرجين عند نشوب الحرائق.

وإذا كانت بعض المسارح تفتقر إلى مثل هذه الستائر، فإن المسارح في العالم الغربي تكاد تكون كلُّها مُجَهّزة بها بموجب قانون صدر في بداية القرن العشرين، إثر تعرُّض أحدها إلى حريق نجمتْ عنه خسائرُ ماديةٌ وبشرية هائلة. أمّا القسم الثاني من الستائر فيضُمّ، علاوة على الستارة الخلفية، ستارة صدرِ المسرح. وقد ظهرت هذه الستارة الأمامية في القرن السادس عشر بإيطاليا. وأصبحت، مع مرور الزمن، وسيلة من الوسائل العديدة المتوفّرة للمخرج لتقطيع العرض (ر. التقطيع).

وفي ما يخصّ رفع السّتارة وإنزالها يتّبع الآلاتيون إحدى الطرق التالية حسب ما يتوفّر في قاعات العروض:

- الطريقة الألمانية: تُرفَع الستارة وتُنزَل عموديّاً
- الطريقة الإيطالية: عند فتح الستارة يقع جذب الجزء الأوّل نحو اليسار والجزء الثاني نحو اليمين.
- الطريقة الفرنسية: وهي تأليفية أو مزدوجة، إذ تأخذ من الأولى الرّفعَ العمودي ومن الثانية تقسيم الستارة إلى جزئين.

السّتارة الأماميّة

FR : Rideau d'avant - scène

EN : Front stage curtain

(ر. الستارة).

السّتارة الحديدية

FR : Rideau de fer

EN : Safety curtain

(ر. الستارة).

السّتارة الخلفية

FR : Cyclorama

EN : Cyclorama

(ر. الستارة).

السّجال

FR : Agon

EN : Agon

هو مفهوم متعدّد المعاني، حفَل تاريخه بشروح كثيرة. فقد كان في البدْء دالاًّ على الصّراع في المعارك، ثم تطوّر المعنى ليُفيد المقارعة في المناظرات الفنّية والرياضية التي كانت تُقام على هامش الاحتفالات الدينية. ومن أشهر السجالات يمكن أن نذكر الألعاب الأولمبية والنّيميّة وغيرها. وقد كانت تقام دوْرِيًا متضمّنةً مبارياتٍ رياضيةً وفروسية وموسيقية.

لاحقا، تطور المعنى وارتحل اللفظ إلى سجل البلاغة ليفيد المحاجّة بالاستدلال كما هو الشأن في الافتتاح* بالإضافة إلى ذلك، اتصل المفهوم بالحقل المسرحي ليفيد المنافسة في المناظرات الدرامية التي كان يشارك فيها كبار الكتّاب

الدراميين الإغريق، كل بمسرحيات ثلاث تنتهي بتتويج الفائز.

في ذات السياق، اكتسب اللفظ معنى جماليا مسرحيا مخصوصاً موصولاً بالفنّية الدرامية، إذ أصبح يفيد جزءًا من الملهاة الإغريقية القديمة، يتّسم بالجدل بين شخصيتين تدافع كل منهما عن طرح مختلف. مثال ذلك جدل العادل وغير العادل في مسرحية **السّحب الجَشّاء** لأرسطوفان Aristophane, Les nuées.

بخصوص طبيعة المسرح هنالك من النقاد من يرى أنه سِجاليٌ أو لا يكون. ويظهر ذلك عبر عناصر كثيرة ومتنوّعة منها الرّدود والرّدود المضادّة، والرّدود السّجالية* والمساجلة الهوميرية* ونحوها

من هذا المنطلق، تُبَوّب الشخصيات حسب درجة انخراطها في الصراع. (ر. الشخصية السجالية).

السّرد الرّتيب

FR : Récitatif

EN : Recitative

هو عبارة عن مقاطع سردية وقعت إضافتها إلى الدراما الغنائية في القرن السادس عشر، وكان الساردون يؤدونها فرادى بطريقة لاهي بالغناء ولاهي بالإلقاء العادي، وكانت تُرفَق بعزفٍ موسيقي.

السّرديـــة

FR : Narrativité

EN : Narrativity

يُميّز اللسانيون الغربيون تمييزاً قاطعاً، بين نظامي السرد والخطاب، إذ لكل منهما مرتكزاته الخاصة (الضمائر، أزمنة الأفعال الخ).

بالتّوازي مع هذا التّبويب أو التّمييز، ظهرت مفاهيم أو مصطلحات يمكن اعتبارها عابرة للأجناس وخاصّة النظاميين آنِفَيْ الذّكر كالشّعرية والسّردية. فكما أن الشّعرية لا يرتبط وُجودها حصريا بالقصائد الشعرية العمودية والحرة وإنما يتعداها ليشمل النصوص النثرية (المقامات مثلاً)، فإنّ السردية ليست أيضاً حكرا على النصوص المبوبة تحت نظام السرد (القصة، والخرافة ونحوه)؛ ففي النص المسرحي - وهو الذي ينتمي إلى نظام الخطاب - توجد «بقايا سردية» كثيرة كما يقول جيرار جونات Gérard Genette، فعلاوة على الأُحدوثة التي تسند النص وما يتفرع عنها من حبك وأشكال تحاورية ذات مضامين سردية بينة كالقصص التحاوري* مثلاً، تؤكد الدراسات التطبيقية ذات المنحى البنيوي على وجود عناصر سردية أخرى تنتظم في النّص وتتوزّع داخله على مستويين اثنين وجب التمييز بينهما:

المكوّن الأول هو الوحدة السردية الصغرى وهي، كما يصفها رولان بارط Roland Barthes مجرّد «حشو ضروري»، بما أنّ الحدث الذي تتشكل منه أو تحيل عليه لا يستمدّ قيمته من ذاته وإنّما من دوره كمُمهّد للحدث الرئيسي الذي

يُفضي إليه. ورغم أن مفهوم المصطلح ارتبط عند بلورته بالنص السردي، فإنه سُحب أيضاً في الدراسات الأكاديمية المعمّقة، على النص المسرحي، حيث تقوم بعض المُمسرحيات مثلاً مقام الوحدات السردية الصغرى.

أمّا المكوِّن الثاني، فيُعرف بالنواة السردية أي الحدث البارز، فِعْليًا كان أوقوليا، والذي يُتوج سلسلة الأحداث الصغرى في المقطع ككل. فلو أخذنا على سبيل المثال، وضعية درامية يتأهب فيها المحب للبوح إلى حبيبته بسرٍّ يؤرّقه لتبيّنا أن المُسارّة في هذا المقطع هي النواة السردية وأنّ الأحداث التي تسبق لحظة البوح هذه، ليست إلاّ وحدات صغرى.

السّطيح المتحرّك

FR : Praticable

EN : Rostrum

عنصر من عناصر الزّخرف*، وهو عبارة عن هيكل خفيف يُركّب تركيبا، ويُفكّك بيسر. ويتمثل في قِطَع معدنية مختلفة الأشكال والأحجام تُشدّ إلى بعضها بعضا. ويقوم السطيح على أعمدة يمكن التحكّم في طولها وقصرها، حسب مقتضيات التصميم الركحي*. وهو قابل للتعديل والتكييف والتغيير، إذ يزيد حجمه أو ينقص حسب مساحة فضاء اللعب*. ويمكن أن يكون متحرّكا في بعض الأحيان، إذ يستند إلى أرجل أو قوائم تنتهي بعجلات، فيُجَرُّ جرا أو يتزحلق وفوقه الممثلون، على سِكّة بين المشاهدين في القاعة إذا ما كانت جمالية الإخراج* تروم مشاركةَ الجمهور.

ويُوظَّفُ السّطيح لغايات مختلفة ويتخذ أشكالاً عدة: يُستعمل في الزخرف المبني* كمِنصّة أو مسطبة مستطيلة أو مسلك يمرّ منه الممثلون من فضاء الركح* إلى خارجه (ولذلك سمي بالزخرف المَسْلَك)، فيعطي انطباعاً بأن الفضاء مفتوح. كما يحدث أن يُصَمم على شكل بناء مُدرّج، ذي طوابق يصعد إليها الممثلون حسب ما يفرضه الدور والوضعية.

لكل هذه الخصائص والوظائف، وغيرُها كثير، يحتلّ السطيح الزخرفي مكانة هامّة في المسرح، ويمثّل دعامة من دعامات التشكّل الركحي*.

سقَف قَفَص الرّكح

FR : Cintre

EN : Fly

هو القسم العلوي من قفص الركح*، وتنتهي إليه كلّ الخيوط أو الحبال التي تنطلق من الفضاء السّفلي للمسرح، وتمرّ عبر الخشبة لرفع الزخارف أو إنزالها. ويضم السَّقف أنواعا كثيرة من الآلات والقِطع المعدنية كالبكرة والجسور والأسطوانات الرّافعة والأنابيب التي تيسّر التّعامل مع الزخارف.

السّكون النّهائي

FR: Apaisement final

EN : Final resolution

لا يفضي فكّ العقدة* إلى السّكون النّهائي إلاّ في صورة ما إذا كانت نهاية البطل الهزلي أو المأساوي متناسقة مع ما يحمله الباثّ (المؤلف) والمتقبل (القارئ/ المتفرج) من قيم وأفكار يعتمدانها في تقييم الأمور وإطلاق الأحكام على هذا الخطاب أو ذاك السلوك.

في المقابل، وبعبارة أخرى، ينتفي السّكون النهائي كلّما دِيست المنظومة القيمية السائدة وخُرقت المرجعيات المشتركة، كأن تتجّه المسرحية في نهاية المطاف إلى إكرام اللئيم أو إهانة الكريم (تبرئة المذنب، الزج بالبريء في غياهب السجون، حُسن مُكافأة الشّرّير).

السكون النهائي هو إذن، حالة تناغم تامّ بين المؤلف والمتفرج، بين الركح والقاعة، تناغم يتحقق برضاء الطرفين عن مآل مسارات الشخصيات المِحورية. بالإضافة إلى ذلك، فهو لحظة ثمينة يجدّد فيها الطرفان ضمنياً تشبّثهما بما يجمعهما من ثوابت ومرجعيات. وهو إلى ذلك ملازم لفك العقدة* في المسرح الإغريقي والكلاسيكي، ونتيجة منطقية له. وهذا ما تدلّل عليه المشاهد الختامية، حيث يعود البخيل إلى رشده ويسعى جاهدا إلى التكفير عن ذنبه بإزالة آخر العوائق أمام سعادة غيره، أو يظهر البطل المأساوي، الذي لم يُقِمْ وزنا لِما تحتكمُ إليه المجموعة، ليواجه قدره المحتوم.

أمّا في بعض الأنماط المسرحية الأخرى، على غرار المسرح الملحمي مثلاً، فيتواصل التّوتّر، حتى بعد إنزال الستارة وهذا ما يترك شيئاً من المرارة في نفوس الحضور، نظراً إلى أن نهاية الأحداث تأتي مخيّبة لأفق انتظارهم*.

السِّمات الجَسديّة

FR : Attributs physiques

EN : Physical attributes

هي مجمل الإشارات والقرائن النصّيّة المضمنّة في الممسرحيات والحوار*، والتي تحيل على المظهر الخارجي للشخصيات المتحاورة (القامة، الملابس، المتممات اللباسية الخ).

علاوة على مساهمتها في تحديد الملامح، تضطلع هذه الإشارات بوظائف مرجعيّة، ورمزيّة ويعتمدها المخرج، غالباً، مولّدا من مولّدات العرض.

سمات الحركة

FR : Gestuelle

EN : System of gestures

مصطلح مرادف لنظام الحركة

السّمْيَـــأة

FR : Sémiotisation

EN : Semiotization

بفضل أعمال الشكلانيين الرّوس أمثال بوغاتيراف Bogatyrev وغيره ممّن كانوا ينتسبون إلى ما كان يعرف بمجموعة براغ، استفادت الدراسات المسرحية من هذا المصطلح الذي وُضع للتداول أيّما استفادة، إذ أصبح يُنظَر إلى الأشياء التي تؤثث الركح* (مواد، معادن، أشكال الخ)، لا بوصفها عناصر مستقطعة من الواقع أو من محيط المتفرج المباشر والمادي، وإنّما باعتبارها علامات بالمعنى الاصطلاحي الألسني للكلمة، تنتفي فيها وجوبا شحنتها الدلالية الواقعية والمعلومة مسبقاً، لتحلّ محلها معانٍ ووظائفُ رمزية يتبيّنها الدارس أو المتفرج حسب المشروع الفني الذي يندرج فيه هذا العرض أو ذاك. ولأنّ المسرح هو بالضرورة فضاء رمزيٌّ مختلف تمام الاختلاف عن الفضاءات العادية «فإن كل شيء على الرّكح هو علامة» كما يقول فلتروسكي Veltrusky.

على هذه الأسس، فإنّ العرض المسرحي هو مشروع سيميائي قائم على شتّى أنواع العلامات التي تحيل، كلّ حسب طبيعتها، على نظام دالّ* بعينه.

السُّنَنُ الحَركية

FR : Code kinésique

EN : Kinesic code

(ر. الممسرحية).

السُّنَن اللّباسية

FR : Code vestimentaire

EN : Dress code

(ر. الممسرحية).

السّيميائيـــة

FR : Sémiotique

EN : Semiotics

ترتبط السّيميائية بسياق نشأة البنيوية والذرائعيّة، وهي كما العلاميّة، مبحث يختص بعلم العلامات، ولكن هنالك فروق بينهما تُمكّن من تبيان نظامين مختلفين، فالعلاميّة التي بلورها سوسير Saussure قائمة على الثّنائية أي ربط الدال بالمدلول، أما السيميائية فهي ثلاثية المكوّنات كما سنتبيّن. وقد ربطها بعض الباحثين بالتطبيقات العلامية وبالمجال اللّساني الأدبي بالخصوص. وكانت أكثر استعمالا ولا تزال في الكتابات الانجليزية لاستخدامها من قبل بيرس Pierce فيلسوف اللّغة الذي نظّر لها. وهي بوصفها مبحثًا، قديمة جدّاً، وكانت معروفة لدى العرب وإن لم يُنظّر لها، وكانت إلى العلامية أقرب. فالقبائل العربية التي تعيش في صحراء شاسعة مترامية الأطراف، كانت تستدِلّ

في ضَعنها وترحالها ورصد أعدائها بواسطة الآثار التي تُترك على الرّمال، والتي كانت كالكتاب المفتوح. وهي تقتفي بواسطة هذه العلامات أثر القبائل والصعاليك والغُزاة الذين كانوا يهاجمونها تحت جنح الظلام ويسلبونها نَعَمها. وكان ذلك يُعرف بالفِراسة، من يتمرّس بها يذيعُ صيته بين القبائل ويُعرف بالدّليل. وقد اشتهر بذلك أُريْقِطُ أعرف دليل بالصحراء.

والدّليل مرتبط بحقل الاستدلال والدّلالة والدلالية، فهو يستطيع قراءة الآثار بوصفها دالا وترجمتها إلى دلالة ناتجة عن ربط العلامة بمدلولها.

وبخصوص تعريف السّيمائية فإن أوّل من استعملها، استنادا إلى الأصول اليونانية semiotike، هو الفيلسوف جون لوك John Locke فقد عرّفها في دراسة له بعنوان «طبيعة الفهم» بكونها «مذهبَ علامات» أي «نشاطا يختصّ في طبيعة العلامات التي يستخدمها الذّهن للوصول إلى فهم الأشياء وتوصيل المعارف إلى الآخرين... ».

ولم يتبلور هذا الموضوع كمبحث في مجال الأدب النقدي إلا في أوائل القرن العشرين، بعد أن نظّر له الفيلسوف شارل سندرس بيرس Ch. S. Peirce الذي اختص في التداولية أو الذرائعية ودراسة علاقة العلامة بالمستعمِل.

ويمثّل مفهوم التسوّم Semiosis حجر الزاوية في نظريته؛ فالعلامة بكل أنواعها ليست سوى نتاج له. ويمكن تعريفه كعلاقة تلازم أو ترابط متبادل وافتراض مسبق مشترك بين الدال والمدلول في تعالق مكوّنات ثلاثة (يتم الاتفاق على صلتها ببعضها بعضًا) لتشكيل الدلالة وهي أولا: العلامة الممثَّلة، وثانيا المرجع أي الشيء الذي تمثّله تلك العلامة وثالثا العامل المفسّر أو المؤوّل. وللمكوّن الأخير أهمية قصوى ذلك أن العلاقة بين العلامة الممثّلة والمرجع غير تامّة، فالعلامة لا ترمز إليه في شموليته، وبطريقة قارّة بل إلى جزء أو أجزاء منه فقط. كما أنّ التّلازم والتّرابط ليسا معطيين محدّدين بمعزل عن التأويل وإنّما ينبنيان من خلاله وبواسطة القراءة المنتجة. ويعني ذلك أن التعديل في العلاقة وارد، وأنّه يختلف باختلاف التأويل وهذا ينمّ عن الحركيّة.

تتّخذ هذه الحركيّة العلاميّة طرائق ثلاثا تمكّن حسب بيرس من رصد وتحديد ثلاثة أنواع من العلامات:

- الأيقونة وهي علامة قائمة على الشّبه التّام في ما تمثّله (الصّورة والإنسان).
- الإشارة وتتجلّى من خلال الأعراض والدلائل (الحمّى والمرض).
- الرّمز ويرتبط استعاريا وبطريقة مجرّدة بالموضوع الذي يمثّل (علامات الطريق وحركة السير).

كانت ولا تزال لهذه النظريّة وللعلامية بصفة عامّة تطبيقات في النّقد المسرحي الذي تطوّر بالأساس وعرف إشعاعه مع كثير من السّيميائين أمثال رولان بارط، وآن إيبارسفلد وباتريس بافيس. وأصبح المشغل بحثا في لغة العلامات الدرامية على المستويْن اللغوي وغير اللغوي،

وتأكيدا على أن المسرح ممارسة دالّة تحتوي على الأنواع العلامية المذكورة آنفا والتي تنتظم في وحدات دالّة بطريقة هرمية موضوعية، وتخضع في ذلك إلى سنن وقواعد تضبط العلامات وتفسّرها، ذلك أنّ السيميائية كما حدّدها هينو Hénault هي نزوع إلى الشكلنة موصول بمجهود يرمي إلى «رصد الوحدات الدالّة وتسميتها وتعدادها وتنظيمها بطريقة تراتبية وموضوعية... »

والملاحظ في هذا المضمار أن السّيمائية المسرحيّة لا تهدف إلى عزل العلامات وتسميتها وتبيان ترابطها واشتغالها فقط، وإنّما أيضاً إلى بناء المعنى ومعنى المعنى*.

باختصار إنّها مقاربة بنيوية علامية تمكّن من تحليل النص والعرض بالتركيز على انتظامه الشّكلي في علاقته بالحركية الدلالية المتأتية من تقاطع العلامات والتأويل.

ويمثّل تفكيك سنن العلامات المسرحية غير اللغوية قطبَ الرّحى في هذه المقاربة وفي السيمائية المسرحية الحديثة لما يطرحه من إشكالات ناتجة عن طبيعة العلامة المسرحية ذاتها، فهي مصطنعة وهذه هي السّمة الأساسية حتى ولو كانت أيقونيّة مرجعية، ومَردّ ذلك أنّه وقع انتخابها واستعمالها على نحو ما، في نظام علاميّ دالّ، وفق قواعد وسُنن يضبطها المخرج وكلّ المتدخّلين في العرض في كوْن تكتسب فيه الأشياء معاني مُغايرة لما يقابلها في الواقع حتى ولو كانت استنساخا له.

بمعنى آخر، لا يمكن أن نتحدث عن علامة مسرحية بدون استعمال أو توظيف.

السمة الثانية أنّ هذه العلامة تتميّز بكثافة وغموض كبيرين يعسر معهما التحديد والوصف في بعض الأحيان. وما الممثل، تلك العلامة الكبرى الجامعة، إلاّ خير دليل على ذلك، إذ يُنتج كمّا هائلا من العلامات غير اللسانية التي تبدو عصيّة على التّفكيك.

الملاحظة الأخيرة أنّ الدّلالة المسرحيّة لا يمكن أن تتقيّد بنوعية من العلامات، محددّة ونهائية كما بيّن بافيس، لأن «درجة الأيقونية أو الرّمزية» (و الكلام له)، ليست دائماً واضحة، جليّة في العلامة المسرحية ممّا يعسُر معه ضبط نظام علامات دالّ». ولنا في مسرحية **يا أمة ضحكت**... لنور الدين الورغي خير مثال على ذلك، فسينوغرافيا الخِواء والضّياع مجسّدة بطريقة أيقونية ورمزيّة في آن، ويستحيل معها تِبيان طبيعة العلامة وتصنيفها وضبط تخومها. فالابن الضّائع الذي خرج ولم يعد، وبحث عنه الأبوان بلا هوادة، من بداية المسرحية وحتى نهايتها، يُرمَز إليه تارة بعلامة أيقونية قائمة على الشبه المباشر: صورته في إطار تعرضه الأمّ على المتفرّجين علّهم يدلّونها عليه، وطورا بإطار فارغ تكون فيه العلامة في علاقة كنائيّة مع المرجع، وطورا آخر بجزء من الإطار الفارغ يُبحر بالعلامة في الرّمز، دلالة لا على الغياب الكلي باختفاء الصورة وإنما أيضاً على بلى الإطار الذي يحويها؛ ممّا يعمّق المأساة... وأخيراً بمجموعة من الأطر الصغيرة وكأنّما تناسلت من الإطار الأوّل، دلالة على التشبّث المأساوي بالأمل ولو كان خلّبا،

يزرعها الأب في الصّحراء ويسقيها علّها تنبُت وتُعيد صورة الابن الضائع.. وفي ذلك تعبير عن الاستحالة التّامة بتجميع العلامات المتنافرة التي تجعل من الأيقوني رمزاً مركبًا، مُربكًا. كما أنّ ذلك يفتح على دلالة العبث، وهذا هو معنى المعنى، فزرع الأطر في الصّحراء فعل عبثي بامتياز، متأت من روسم وقع تفجيره وإعادة إثرائه، يفيده فعل الأب، فهو بتصرّفه على هذه الشّاكلة كمن «يحرث في الرمل».

هذا المثال يبيّن أن التخوم العلامية تتشابك في بعض الأحيان فيعسُر ضبطها وتفسيرها، لذلك يتحدّث أمبرتو ايكو Umberto Eco لا على التّصنيف وإنّما على التّوظيف العلاميّ.



الشّحـــن

FR : Charge

EN: Caricature

هو لفظٌ متعدّد الدّلالة يفيد الحِمْل الإضافي، و الثِّقلَ والعبءَ والتضخيم والمبالغة. وكلّها مدلولات تشي بالإفراط وتجاوز الحدود المعقولة.

أمّا في حقل الأدب والمسرح تحديداً، فيرتبط المصطلح بالنموذج الأوفى* لأنه قائم على المبالغة. يتّصل الشحن أيضاً بالهَزْل كمقولة درامية ثابتة، وتظهر المبالغة في النفسِ التحريفي الهزلي والهزْليّ الوضيعِ وفي التصوير التحريفي.

على مستوى العرض، يتجلّى الشّحْنُ في الإكثار من الحركات، وفي الحماسة الفيّاضة وغيرها من الصيّغ التي يُستخلص منها إمّا ضحالة أداء الممثل*، أو نخر النفس* المسرحي من الداخل عن طريق السخرية وتحريف البطولي والمأساوي على حد السواء.

الشّخصيـــة

FR : Personnage

EN : Character

الشخصية هيئة وَرقيّة، تتغذّى في تشكّلها من مخيال واضعها أو من الذاكرة الجماعية، وكذلك من الواقع والوثائق التاريخية، يصوغها الكاتب من خلال ماهية ثابتة (تكون عاكسة لقيم أو طبائع قارّة) أو يوردها متشظية مأزومة كصدى لعالم متفكك، متحول (ر. بناء الشخصية).

خلافاً للشخصية الروائية، التي ينحصر وجودها في النص، تتجاوز الشخصية الدرامية النص ولا يكتمل وجودها إلا بتقمُّص الممثل* لها.

وتُصنّف الشخصيات قي الأعمال الدرامية وفق مقاربات ونظم مختلفة في منطلقاتها ومناويلها. وعلى هذا الأساس، تقسم تارة إلى مناوئة ومساعدة مثلاً من منظور المقاربة السيميائية التي تعتمد على المنوال الفواعلي، وتارة أخرى إلى رئيسية وثانوية من وجهة نظر تقليدية اعتمادا على معياري الكم والكيف (ر. الشخصية الرئيسية).

إضافة إلى هذا التبويب، تُقسّم الشخصيات انطلاقاً من ماهية المسرح التي تقوم بالأساس على مبدإ الصراع أو السجال* ودرجة انخراطها فيه إلى شخصية سجالية أولى* فثانية، فثالثة.. كما تُبوَّب الشخصيات أيضاً حسب الوظائف التي تضطلع بها فتكون إمّا استهلالية*، أوتاريخية*.

الشّخصية الاستهلالية

FR : Personnage protatique

EN : Protatic character

هي شخصية وظيفية، غير معنية بالفعل الدرامي، يخصّها الكاتب بمشهد من المشاهد الافتتاحية تضطلع فيه فقط بتقديم المعطيات الضّرورية لكي يتسنّى للمتفرّج فهم مجريات الأحداث وسياقاتها. وأوّل من وظّف هذه الشخصية كوسيلة من وسائل تقديم العرض التمهيدي* هو تيرنس Térence في مسرحية **فورميو** Phormio.

الشخصية التّاريخية

FR : Personnage historique

EN : Historical character

خلافاً للشخصية المتخيّلة، التي لا مرجعية لها سوى خيال الكاتب الذي أوجدها، فإنّ الشخصية التاريخية في الآثار الأدبية، (قصة كانت أم مسرحية) محكومة، في بنائها وتشكّلها، بجملة من الوثائق المادية (مخطوطات، كتب، صور، نقوش) تسندها وتحدّد ملامحها وأدوارها. (ر. المسرح التاريخي).

الشّخصية الثانوية

FR : Personnage secondaire

EN : Minor character

(ر. الشخصية الرئيسية).

الشّخصية الرّكحية

FR : Personnage scénique

EN : Scenic character

(ر. الشخصية المسرودة).

الشّخصية الرئيسيّة

FR : Personnage principal

EN : Main character

توصف الشخصية بالرئيسية عند توفّر شرطين أساسيين إذا انتفيا عُدّت ثانوية، يتعلّق الأوّل بالكمّ ويتمثّل في ظهورها في عدد هامّ من المشاهد، والثّاني في الكَيْف ويرتبط بانخراطها المؤثّر في الفعل الدراميّ.

الشّخصية السّجالية الأولى

FR : Protagoniste

EN : Protagonist

ابتدع تاسبيس Thespis الشّخصية السّجالية الأولى في بدايات المسرح الإغريقي، حين فصل قائد الجوق* عن المرنّمين وأوكل له مهمة محاورة الآلهة أو شخصيات خارقة أخرى كالساتير والدخول معها في سجال.

حاليا، يُستعمل المصطلح بمعنى الشخصية الرئيسية التي تتصدّر الفعل وتكون في قلب الصّراع.

الشّخصية السّجالية الثالثة

FR : Titragoniste

EN : Titragonist

(ر. الشخصية).

الشّخصية السّجالية الثانية

FR : Deutéragoniste

EN : Deuteragonist

(ر. الشخصية).

الشّخصية المُحفِّزة

FR: Personnage catalyseur

EN : Catalytic character

تتموقع هذه الشخصية على تخوم نماذج من الشخصيات الأخرى القريبة منها كالبطل والشخصية الواصلة*. وهذا ما فتح الباب على مصراعيْه أمام تدفّق التعابير الضبابية والتعريفات المُمطَّطة، المعتمدة في شأنها.

لكن، بالرجوع إلى اللفظ اللاتيني المرادف لكلمة محفّزة، واعتمادا على المعنى الكيميائي الذي يحيل عليه في حقله المعرفي الأصلي – قبل أن يهاجر إلى السّرديات واللّسانيات، وَجد أصحاب الاختصاص أرضية انطلاق صلبة لتعريف هذه الشخصية فأجمع جلّهم تقريباً على ميزتها الأساسية والمتمثلة في قدرتها على التفاعل في محيطها إما بمجرّد تواجدها أو بالفعل فيه.

ومع هذا، لا ينهي هذا التعريفُ الجدلَ والغموض إذا ما نزّلناه على أرض الواقع، فالنماذج والأمثلة التي تستجيب لهذا الوصف وتدخل في هذا القالب تختلف عن بعضها بعضاً اختلافاً جذريا وجوهريا كالشخصية المنفلتة* التي لا يختلف اثنان في قدرتها على التأثير أو دور المجنون في السينما كما في شريط الجزائري لخضر حمينة «وقائع سنوات الجمر» أو في المسرح كما في مسرحية هوغو **الملك يتلهّى** Hugo, Le roi s'amuse مثلاً.

الشّخصيّة المَرجعيّة

FR : Personnage référentiel

EN : Referential character

يقوم بناء الشخصيّة المرجعيّة على نصوص مصادر مكتوبة و/ أو شفاهيّة، يتقيّد بها الكاتب كلّيا أو جزئيا حسب المقاصد التي يرمي إليها. وعليه، فإن كلّ الشخصيات التاريخيّة والأسطورية التي تزخر بها الآثار السرديّة والدراميّة، هي بالضرورة شخصيات مرجعية بقطع النظر عن درجة ملاءمتها لما جاء في المراجع التي تحيل عليها ولو أن ابتعادها عن أصولها يُعتبر في عيون كثير من النقاد عملا غير منتج كما وضحنا في المسرح التاريخي*.

الشّخصية المسرودة

FR: Personnage diégétique

EN: Diegetic character

هي شخصية* لا تحظى بوجود على الركح* في مشهد محدّد وبالتالي لا تنهض بالقول أو بالفعل وإنّما يأتي ذكرها عرضا في مضمون الحوار* أو مخاطبات الشخصيات الرّكحية.

وبمجرّد أن تُسند إلى هذه الشخصية أقوال أو أفعال، يتغيّر تصنيفها وتبويبها، فتتحوّل من سردية إلى ركحية.

الشّخصية المُضادّة

FR : Antagoniste

EN : Antagonist

(ر. المناوئ).

الشّخصيّة المنفلتة

FR : Personnage de fantaisie

EN : Fanciful character

إذا ما أمعنّا النّظر في الشّخصيات المنفلتة من خلال النصوص السّردية والأعمال الدراميّة، وقفنا حتماً أمام كمّ هائل من التباينات بينها إن على مستوى البناء والتوظيف أو على مستوى السّياق الذي تتنزّل فيه. ولهذا السبب، ليس من الصّواب إدراجها في نفس الخانة عند تناولها بالدرس.

إجمالا ودون الغوص في التمظهرات الفرعية لهذه الشخصية*، يمكن تصنيفها إلى قسمين كبيرين، يتجسّد في كل منهما مفهوم محدّد للانفلات.

الانفلات في أدب القرون الوسطى: تتجلّى هذه الصفة المتّصلة بالشخصيات، موضع النظر، في ثلاثة مكوّنات رئيسيّة: المظهر الخارجي والسلوك والخطاب.

من حيث المظهر واللباس*، تشترك الشخصيات المنضوية في هذا الباب في ميلها إلى مخالفة ما دأبت المجموعات المحيطة بها على ارتدائه في هذه المناسبة أو تلك, وهذا التفرّد الذي لا يستند إلى أية خلفية ذهنية خلاقة أو هادفة، غالباً ما يجعل منها محلّ تهكم وازدراء* نتيجة لهذا المظهر الخارجي.

امتداداً لهذه النزعة تقتحم هذه الشخصيات فضاءات غير مُعدّة لها فتتحرّك فيها غير عابئة بالسنن والقواعد السلوكيّة المتفق عليها.

على مستوى الخطاب، وهو المكوّن الرئيسي في بناء مثل هذه الشخصيات، يتمثّل الانفلات في ترسانة من الظواهر اللغويّة الجوفاء التي تعكس بشكل صارخ تبلّد الذهن لديها وافتقارها إلى أدنى وسائل الإدراك والتواصل.

بُني خطاب هذه الشخصيات (التي يتركز وجودها في الأجناس الدرامية* الوضيعة تحديداً كالهرجة* والحماقات*)، على الانزياح اللفظي والمعنوي الذي لا يستوجبه المقام والتخلّص من فكرة إلى فكرة ومن موضوع إلى

آخر دون وجود رابط نحوي أو منطقيّ بين هذه العناصر ممّا يهدّد تناسق الخطاب، إلى غير ذلك من الوسائل والأدوات التي تبرز قسطا كبيراً من التهريج.

خلاصة القول إنّ هذه الفئة الأولى من الشّخصيات المنفلتة هي مجرّد أوعية جوفاء يستدعيها الكتاب فقط لخلق مناخات هزلية تساعد على إزالة الضغط والتوتّر في المقاطع أو المشاهد المشحونة أو الجادّة التي تظهر فيها.

الانفلات في المسرح الأليصاباتي* والرومنسي: استفاد بعض الكتاب الدراميين أمثال شكسبير وموسي من النماذج السابقة التي عرضنا، فطوّروها وأعادوا صياغتها على أسس جديدة. هذا الجيل الثاني من الشخصيات المنفلتة إن صحّ التعبير، يضمّ شخصيات متوهجة الفكر، سريعة البديهة، فريدة الطرح، ميّالة إلى المشاكسة، محفّزة للهمم وموغلة في التهكم من أوضاع المجتمع المترديّة ومستخفة بمحاوريها وأطروحاتهم.

اجتماعيا، تتحرّك هذه الشخصيات في فضاءات معادية وهي مسلوبة من جلّ الروابط الاجتماعية التي تتوفّر لغيرها (فقدان السند، اليتم، التهميش جرّاء البطالة الإرادية الخ دون أن تمثل هذه الاعتبارات مُعوّقات موضوعية بالنسبة إليها، فهي لا ترفض في حقيقة الأمر هذه الملاذات (الزواج، الشغل، العائلة) من منطلق مبدئي وإنّما لانعدام المقوّمات الأساسية فيها كالصّدق والإخلاص والضمير المهني.

وظيفيّا، تضطلع هذه الشخصيات بدور تحفيزي وتثويري يتجلّى في رفضها الدؤوب للخطاب الخشبي والكلام المنمّق* والمحنط والقيم المكبّلة لإرادة الفرد وتوقه إلى التحرّر والانتشاء الشخصي. ولهذا، فهي لا تدّخر جهداً في نسف بعض السلوكيات والمواقف مثل القبول بزواج المصلحة والتفاخر بالأنساب والقناعة بأشكال السعادة المزيّفة وما شابه.

أسلوبيا، يتميّز خطابها التهديمي والإصلاحي في الآن نفسه بالاستعمال المكثّف والذكيّ للرّدود السجالية* والصور المباغتة القائمة على الربط بين ما هو مجرّد وما هو حسّيّ، وغيرها من الأدوات الأسلوبية والصور البلاغية التي توظفها لتعرية محاوريها ودفعهم إلى التغيير.

الشّخصية المُنمذَجة

FR : Personnage Typé

EN : Stock character

يتقيّد المؤلف في البناء الدرامي لهذه الشخصية بصفات قارة وعلامات ثابتة، فتبدو وكأنّما صيغت في قالب جاهز، وتأتي محنّطَة بعض الشيء.

تظهر هذه الشخصية المنمّطَة في نوعية محدّدة من الأدوار (الخادم المغناج*، الشيخ المتصابي..) وفي بعض الأجناس كالملهاة المرتجلة*.

الشّخصية الواصلة

FR : Personnage embrayeur

EN : Shifter character

الشخصية الواصلة صنف ضبطه فيليب هامون P. Hamon. يؤشّر على وجود الكاتب في النصّ. فهو يفوّضها لتنطق بلسانه، وتكون مهمّتها في الغالب إيديولوجية.

ورغم ذلك هنالك مشقة في رصد هذه الشخصية، نظراً لضروب التقنّع التي تحجبها في بعض الأحيان، ولهذا السبب يشدد فيليب هامون على ضرورة معرفة السّياق الذي يؤهل شخصية مّا دون سواها لتنهض بهذا الدور، وعلى الوقوف على القرائن النصّية التي تُسلّط الأضواء عليها لتبيان مكانتها.

الشرّيــــر

FR : Traitre

EN : Villain

دور ثالث في المشجاة يشغل أحد قطبَيْ الصراع في المسرحيّة إلى جانب البطل والضّحيّة. وقد تميّزت هذه الشخصيّة بصفات محدّدة ولباس معلوم في المخزون المسرحي، فهي داهيّة تتميّز بالخبث والتآمر والميل إلى الإيذاء، لامتلاكها روحا شريرة مخيفة. ويتطلّب هذا الدور من الممثل إتقان التمويه وكثيراً من الفنيات التي تقتضيها الوضعيات الدرامية كالغناء والرقص والعزف والمهارة في المبارزة.

وقد اشتهر بهذا الدور الممثّل* الفرنسي دوفران Dufrêne لتقمّصه كما ينبغي لهذه الشخصيّة المُرعبة.

وبخصوص اللباس يرتدي الشرّير إلى جانب المعطف الأسود في غالب الأحيان، جزمة صفراء، تُعدّ رمزاً للشرّ.

الشّــيْء

FR : Objet

EN : Object

يكتنف الغموض هذا المصطلح لأنّه يُستعمل أحياناً بدل اللاّحق والزّخرف* في ما يخصّه آخرون بتعريف مغاير.

من هذه الزّاوية يُعدّ شيئاً كلّ ما يوجد على الخشبة (ويمكن تحريكه) للإفادة منه في فعل ركحي أو وضعيّة دراميّة بعينها، فإذا كان اللاّحق جامدا ثابتا، فإنّ الخاصيّة الأبرز في الشّيء هي الحركيّة.

يكون شيئاً أيضاً كل ما يمكن الإيحاء به انطلاقاً من حركة الممثّل*، فالشّيء في هذه الحالة حاضر بالغياب.

سيميائيّا وبموجب مُشارطات مسرحيّة، يمكن تجريد الأشياء من وظيفتها المرجعيّة وتحويلها بمفعول السّميأة* إلى علامات دالّة على أشياء أخرى لأنّها تحتوي على أكثر من معنى – إذا ما أخذنا في الحسبان كافّة الصّيغ الجماليّة التي توظّف بها وكافة الدّلالات التي تكتسيها حسب

قراء ة المتفرّج وتأويله -. وهي تُدمج في مسار دلاليّ مُتكامل مع بقيّة الأنظمة الدّالّة.

ولقد احتلّت الأشياء في المسرح المعاصر مكانة بارزة (ر. مسرح الأشياء)، عمل أمثال أرطو Artaud وستانيسلافسكي Stanislavski وتاديوش كنتور T.Kantor على ترسيخها، فوظّفوها بشكل ينتفي معه الإيهام المسرحيّ*.

وذهب غروتوفسكي إلى أبعد من ذلك عندما تخلّى عن الأشياء في مسرح التّقشّف* ليكتفي بالتلميح إليها عن طريق حركة الممثّل*.

انطلاقاً من هذه التّحوّلات، تُدرج الأشياء على الرّكح*، حسب الفنّية الدراميّة المعتمدة بِصيغٍ مختلفة ومنها:

- إدراج الشّيء بوصفه استعارة أو كناية، فمدلوله الأصليّ يختفي وطبيعته تتغيّر ظرفيّا على الأقلّ، في ذهن المتلقّي، إذا ما التحم بخطاب حركيّ وظّفه بشكل مُغاير، وأكسبه دلالة حافّة، شريطة أن تكون الحركة يسيرة الفهم، فيدرك المتفرّج بسرعةٍ المعنى الذي ترمي إليه.
- الصيغة الثّانية تكمن في اعتماد الوساطة، وهو منهج ابتدعه مايرهولد، ويقوم على الاجتزاء أو ما يسمّى «بالواقعيّة المقيّدة»، إذ لا يقدّم الزّخرف* بأكمله وإنّما أجزاء منه، ويُترك المجال لخيال المتفرّج حتّى يتمكّن من تصوّر مجمل مكوّناته. وفي هذه الحالة، يقوم الشّيء مقام الإشارة. أمّا بقيّة الزّخرف* فيقع الاستدلال عليه ولا يُثقِل على الرّكح* بوجوده مادّيا.
- الطريقة أو الصيغة الأخيرة تَهمّ إدراج الشيء غير المرئي وهي تتطلب جهداً كبيراً من الممثّل* لأن ظهور الشّيء الغائب في ذهن المتفرّج لا يكون بدون لعب الممثّل* وإيحاءاته الدّقيقة... مثال ذلك مسرحية **الطائشون** لجيروم ديشون وماشا ماكّايف J. Deschamps; M.Makeiff, Les étourdits في المسرح الحديث أثناء عرض هذه المسرحيّة، يوهم الممثّل* بحركاته الدّقيقة والمعبّرة بوجود ثلاث آلات رقن: الأولى من الحجم العاديّ والثّانية يابانية من الحجم الصّغير، والثّالثة أمريكية من الحجم الكبير. الملاحظ أن نوعيّة الآلات والإحالات مُجسّد ة هي أيضاً من خلال الحركات الرّشيقة، الدّقيقة والمُوحية للممثّل*.

كلّ ذلك يُمكّن من تصنيف الأشياء المسرحيّة إلى «أشياء نفعية» و«أشياء رموز» و«أشياء لعب».

الشّيخ المُتصابي

FR : Barbon

EN : Grey - beard

(ر. الملهاة الرّومانية).



صدر الرّكح

FR: Avant - scène

EN : Apron - stage

(ر. تقسيم الركح).

الصّــراع

FR : Conflit

EN : Conflict

(. السجال).

الصّراع الدّاخلي

FR : Dilemme

EN : Dilemma

هو خيار أو تخيير بين أمرين أحلاهما مُرّ. وهي وضعية درامية في المأساة*، متّسمة بالتمزّق، إذ يواجه البطل اختيارا صعبا بين مقتضيين لا يمكن التوفيق بينهما. وهذا ما يسبب الأزمة* والصراع. ويتجلّى ذلك في الحيرة والتردّد الذي يظهر في المقاطع الواردة في شكل أحاديث فردية مُداوَلية*.

وأشهر مثال على ذلك بداية مسرحية **لوسيد** لبيار كرناي Corneille, LeCid حيث يتجلّى هذا الصراع في الموقف الذي يُكره البطل رودريغ Rodrigue على الاختيار بين واجب الشرف ومنطق المُحبّ، لذلك فهو يجد نفسه في ورطة حقيقية: إما أن يستجيب لقيم الفرسان التي تعتمد الشّرف فيقتل والد حبيبته (لأنه أهان والده)، أو يخْضع لسلطة الحبّ فيفرّط في شرف أبيه المقهور وبذلك يفقد كرامة الفارس وشرفه.

دراميا يرتبط الصراع الداخلي بالعرض التمهيدي* والتعقيد معا، فهو يقدّم الوضعية الصراعية المداولية التي يطغى عليها الخطاب الداخلي الحجاجي في بداية المسرحية، ويمكّن المتلقي من الوقوف على ما كان يسمى عند الكلاسيكيين «بالوضعية» التي تتميّز بالتأزم والعنف في الصراع بين مبدأين: أخلاقي وعاطفي، والتي يطرح فيها البطل المعادلة الصّعبة. وحين يتوصل إلى قرار يكون قد وجد حلاّ لهذه المعضلة، ولكن لا يعني ذلك أن الأحداث ستظل ساكنة، هادئة بل ستتعقّد تبعاً لهذا القرار، وستعرف تطورات فُجئية كثيرة وعنيفة، تؤدي في بعض الأحيان إلى كارثة*، لأن اختيار طرف في المعادلة لا يتحقق إلاّ بنفي الطرف الآخر الذي له مقتضياته وأحقيته ومنطقه، ممّا يؤدي إلى تأزم جديد ناتج عن الاختيار ذاته.

الصّوت الخارجي

FR : Voix hors - champ

EN : Voice - off

هو كلّ صوت قادم من خارج الرّكح أو من خفايا المسرح، وهو وسيلة سرديّة يلجأ إليها المؤلّف أو المخرج إمّا لإعطاء المشهد المعاين مزيدا من العمق والامتداد – مما يبرز العلاقة بينه وبين الفضاء غير المرئي مصدرِ الصوت – وإمّا للتأثير على فحوى الحوار* وبالتالي دفع الأحداث في هذا الاتجاه أو ذاك.

أما في المجال السمعي البصري كالسينما مثلاً، فيُستعمل هذا الصوت لأغراض كثيرة من بينها مَلْءُ الفراغات التي تتركها الصورة أو التي يعسر تبليغها؛ ففي مثل هذه الحالات، يضطلع الصوت المضاف إلى الصورة أو المرافق للمشهد* بوظيفته الإخباريّة المتمثّلة في مدّ المتلقّي بما يلزم من تعاليق وشروح إجلاءً للمعنى أو استكمالا لما يعرض.

صوت العقل

FR : Raisonneur

EN :Voice of reason

شخصية واصلة* في الملهاة القديمة*، تعوّض صوت الكاتب في ما يبدو، وتنهض بدور وعظي، وتعمل على إرجاع المتهوّر المحكوم بالأهواء إلى الجادة، لذلك يفردها المؤلّف الدرامي بمخاطبة مسهبة* تبين فصاحتها وقوّة حجتها وقدرتها على الإقناع. ولكنها، رغم أهميّتها، مُدرجة في شخصيات الدور الثالث*. ومن الأمثلة المعروفة لشخصيّة النّصوح، أو صوت العقل يمكن أن نذكر تيدون في **ميلانيد** لنيفال دي لاشوسي Nivelle de la chaussée, Mélanide.

صوت المؤلّــف

FR : Voix auctoriale

EN : Authorial's voice

في خطاب قائم على التشظّي ومحكوم بالتخفي (اختفاء الممثل* خلف الدور واختفاء المؤلف وراء المُمسرح*)، ليس من السهل على المتلقّي، قارئا كان أو متفرجا رصد حضور المبدع والاستماع إلى صوته إن صح التعبير. إلاّ أن القراءة المتأنية لمُجمل نصوصه والإلمام الشامل بها من حيث مرتكزاتها المختلفة ومقاصدها من شأنهما أن ييسرا بعض الشّيء، تقفّي آثاره. وعلى هذا الأساس ورغم أساليب التقنّع وأدوات المخاتلة المعتمدة، يمكن أن تُنسب إلى الكاتب أقوال وأفعال هذه الشخصية أو تلك، مع كل ما تتضمنه من طرح ومقولات فكرية أو ما شابه.

لهذه الاعتبارات مجتمعة، يمكن التأكيد مثلاً أن «ميمونة» و«غيلان» في مسرحية **السد** يعبّران، بشكل كبير عن قلق محمود المسعدي الوجودي، وأن البطل في المسرح الرومنسي هو ترجمان لفكر واضعه الخ.



الضّجيج المُصطنع

FR : Bruitage

EN : Sound effects

أثار مفهوم الضجيج المصطنع لدى أصحاب الاختصاص نقاشا واسعا قدمت فيه الأطراف المتجادلة تحاليل وحججا ذات بال.

فإذا كان الجميع لا ينازع في ما يُنسب إلى الضجيج من وظائف في العالم السمعي البصري (عرض غنائي، سينما، مسرح، مسرح إذاعي الخ)، فإن الخلاف قائم في تعريف هذا المصطلح بين من يرى أنه يشمل كلّ الأصوات التي ترافق العرض سواء أُنتجت أثناءه أو جُهّزت قبل انطلاقه، وبين شق آخر يشدّد على ضرورة استثناء الصنف الثاني من الأصوات (أي المجهزة مسبقاً) وربطها بمصطلح آخر، يتقاطع معه، ولكنّه مختلف عنه بعض الشيء وهو التركيب الصوتي.

هذا الاستثناء أو هذا الرأي الذي يميّز بين الأصوات حسب زمن وطريقة إنتاجها له استتباعات كثيرة أهمها التسليم بوجود صنفين من قيِّمي الضجيج المصطنع: يضمّ القسم الأول فنّيين يتمتعون بقدرة وبراعة يدوية وصوتية تُوَظّفُ لإنتاج الأصوات (تقليد حوافر الخيل، محاكاة بعاق الخنازير...) مستعينين عند الحاجة ببعض الحيل التقنية البسيطة عادة (بعثرة حبات الأرز على الممطرية لإيهام المتفرج أو المستمع بنزول المطر، مثلاً).

أما القسم الثاني، فيتكون من تقنيين سامين لا تتجاوز مهامّهم تسجيل وتحميل الأصوات المطلوبة من الحواسيب ونحوها، وهي متوفرة بكثرة، وبثها أثناء العرض في الأوقات المخصصة لها.

وأيّا كان الأمر، يُعتبر الضجيج المصطنع، في كلّ الحالات من قبيل الزخارف السمعية الضرورية، لا في الإخراج الإذاعي* فحسب، حيث يَتْرك النصّ فراغات يجب ملؤها، وإنما أيضاً في السينما والمسرح حيث تساهم هذه الزخارف بفضل وظائفها الإخبارية والمرجعية والسردية المتداخلة، في خلق الأجواء الخارجية (الضجيج المنبعث من المطارات أو المناطق الصناعية) والداخلية (أصوات الآلات الكهرومنزلية) وفي تأطير الأحداث في الزمان والمكان (قرع أجراس الكنائس أو المعامل وارتفاع أصوات المآذن) وهكذا تتحول الأصوات إلى صور وهذا ما يفسّر تحديداً وصفها بالزخارف.

الضّربات الثّلاث

FR : Trois coups (les).

EN: Final call

تفتتح العروض في التقاليد المسرحيّة الغربية بثلاث ضربات على الركح* وهي في الأصل بمثابة تحايا موجّهة تباعا إلى الملكة والملك والجمهور. وتُوظّف لاستقطاب الانتباه والإعلان عن بداية الفرجة.

الضّوء الاستشباحي

FR : Lumière stroboscopique

EN : Strobe lighting

يندرج هذا الضوء في المؤثرات البصرية. وهو ناتج عن إغراق فضاء اللّعب* أو القاعة في الظلام الحالك لردهة من الزّمن، ثمّ يعقب ذلك انتقال مباغت إلى الضوء الأبيض، فيخيّل للمتفرج، في ثوان معدودات، أنّه أمام أشباح قبل أن تتّضح له الرؤية تدريجيّا.



الطّابع المحلّي

FR : Couleur locale

EN : Local colour

متى أراد الكاتب أن يُضفيَ على أثره طابعاً محليّا، تَعيّن عليه تضمين أثره هذا جملة من العلامات الضّاربة في الخصوصية – يتمكّن المتلقّي بمجرّد رصدها وبموجب وظيفتها المرجعيّة المؤكّدة – من التعرّف مباشرة وبصفة آلية على الخصائص اللّغوية والحضارية للمجموعة البشرية التي تحيل عليها الشخصياتُ المتحاورة.

يتحقق الطّابع المحلّي في النص المسرحي بفضل الممسرحية الاسمية (ر. الممسرحية)، فبمجرّد ذكر أسماء الشّخوص، ندرك بطريقة لا تدع مجالا للشكّ، ارتباطَها بفضاء حضاري معيّن دون سواه. ولنا أن نتأمّل الأسماء التّالية «صخر» و«بيار» Pierre و«بيدور» Pedro لكي نخلُص دون عناء إلى أنّ الاسم الأوّل يحيل علي مجتمع عربي وأنّ الاسم الثاني يحيل على مجتمع فرنسي وأنّ الثالث يومئ إلى مجتمع إسباني أو ذي جذور إسبانية.

بالإضافة إلى أسماء الشخصيات، يتجلّى الطّابع المحلّي في وجود العناصر المادية التي تهمّ أوْجُهًا عديدة من حياة المجموعة المُشار إليها كالمأكولات واللباس* وأدوات القتال والعُملة إلى غير ذلك من الأشياء التي علقت بالذاكرة كمميّزات حصرية لشعب دون سواه.

طاليــا

FR : Thalie

EN : Thalia

تختصّ طاليا، بوصفها واحدة من آلهة الإلهام التسعة اللائي يحرُصن الآداب والفنون والعلوم، برعاية الملهاة* وذلك بالتوسّط بين الهزلياتيين والقُوى الملهمة للهزل.

تُصوّر الأساطير اليونانية طاليا في شكل فتاة ضحوك تُمسك بيدها قناعا زاهيا وتضع على رأسها تاجا من ورق اللّبلاب.

نشير – خلافاً لأغلب القراءات التي ترى في هذه الإلاهة ملهمة للملهاة* بكل تفرّعاتها الأجناسيّة (المحاكاة السّاخرة، ملهاة الطبائع*، ملهاة السلوك* الخ) كما تدل على ذلك رمزيةُ مظهرها الخارجيّ – إلى أنّ ثمة من يرى أنّ رعايتها مقتصرة على الملهاة الرّعوية* دون سواها، وما وجود تاج نباتي على رأسها إلاّ تأكيد على ذلك.

الطّبــاق

FR : Contrepoint

EN : Counterpoint

يقوم الطّباق، لا بوصفه صورة بلاغية بل باعتباره صيغة من صيغ التّأليف في مجال الموسيقي، على مبدأيْ التّوازي والتّضاد، ويتخذ أشكالاً مختلفة كإبدال جملة موسيقية ذات نبرة عالية بأخرى ذات نسق أو إيقاع مُنخفض والعكس صحيح كما يمكن أن نلحظه في بعض معزوفات «باخ».

إذا ما انتقلنا إلى مجال التّأليف المسرحيّ يمكن رصد هذا البناء الطّباقي في عدد غير قليل من المسرحيّات المدرجة في الملهاة العاطفيّة* التي أتقن كتابتها ماريفو Marivaux، ففي مسرحيته **ألعاب الحب والصّدفة** Les jeux de l'amour et du hasard كما في باقي أعماله، يتجسّم المبدأ الأوّل في وجود حبكتين متوازيتين تدور أحداثهما، كل على حدة، حول المغامرات العاطفيّة للأسياد والخدم.

وأمّا المبدأ الثّاني أي التّضاد، فيظهر في جملة من التبايُنات بين الحبكتين، أهمّها المعجم والمقصدية.

على مستوى معجم العشق، يوجد فرق شاسع بين لغة الأسياد المتّسمة بالحذلقة* والظّرف من ناحية، وخطاب الخدم السّوقي من ناحية أخرى. وبالإضافة إلى ذلك، إذا كانت مغامرات الأسياد تنمّ في آخر التّحليل عن رغبة صادقة في معرفة ذواتهم عبر ذوات الآخرين – الشّيء الذي يوفّر لهم أكبر قدر من النجاح في حياتهم الزوجية – فإنّ طموح الخدم لا يتجاوز الفوز في آخر المطاف بمُعين يساعدهم على مجاراة نسق الحياة وتحمّل أعبائها أو إشباع غرائزهم إلى غير ذلك من الأهداف الوضيعة.



العُدول الجمالي

FR : Subversion esthétique

EN : Aesthetic subversion

هو نسفٌ ممنهجٌ في لحظة ما لما أَلِفَهُ النّاس من طرائق في القول أو صيغ وآليات في التأليف الأدبي أو الفنيّ من جهة، واستنباطٌ موفّق لبدائل مُستحدثة لهذه الصّيغ من جهة أخرى.

ويُعتبر العُدول الجمالي التّمشي الأمثل لا للابتعاد عن الاجترار والاستنساخ فحسب، وإنّما للدّفع بالإنتاج نحو آفاق إبداعيّة جديدة أيضاً، تخاتل أُفُق انتظار* المتلقّي، وتوفّر الأرضية السّانحة لولادة نصوص مُؤسِّسة.

ويتجلّى هذا العدول أوالانزياح في أعمال متنوّعة، سواء في كتابة الشّعر كالقصيدة الحرّة التي قفزت فوق بحور الخليل، أو في مجال التّأليف الدرامي كالمسرح الجديد الذي قام بمراجعة المسرح التقليدي في مواضع كثيرة (الحبكة*، بناء الشخصيات، وظائف الحوار...)، أو في الفنون الجميلة كلوحات بيكاسو التكعيبية وغيرها من الإبداعات التي قاطعت ما سبقها فشكّلت، عند ظهورها، علامات فارقة مضيئة حتّى وإن جوبهت في البداية ببعض الرّفض والعزوف أحيانا.

عربة تاسبيس

FR : Chariot de Thespis

EN : Drawan wagon of Thespis

قبل الخوض في المفهوم، يجب التّعريف بإيجاز بالشّخصية* المحورية في هذه التّسمية.

كان «تاسبيس» مؤلّفا مسرحياً وممثّلاً جوّالًا يتنقل من قرية إلى أخرى على عربة تجرّها الثيران ليقدم عروضه. وهذا ما يفسّر ارتباط العربة باسمه.

ثم، بعد ذلك، شُحن هذا المعنى الأصلي للتّسمية بدلالة حافّة، إذ لم يعد المعنى يشير مباشرة وصراحة إلى تاسبيس وعربته، بل أصبح المفهوم عموماً، شعارا ورمزاً للمسرح ولنوعية من الأنماط المسرحيّة بصفة خاصّة، إذ شكّل البداية الحقيقية في تاريخ البشريّة للمسارح الجوّالة التي تُقام عروضها في الهواء الطّلق. ولقد استعمل تيوفيل غوتيي T. Gauthier ومارسال بروست M. Proust أيضاً المصطلح بهذا المعنى.

العربة الفضائية

FR : Brigandin

EN : Flying trolley

اقترن هذا المصطلح بمعجم الآلات، وهو يُفيد عربة طائرة تتزحلق على حبال، يركبها ممثّلون في المشاهد الخارقة، في مسرح الأسرار. هذا وإنّ تنقل الممثّلين على هذا النّحو ليُذكّر إلى حدّ بعيد بتنقّل القراصنة بواسطة الحبال، من مركب إلى آخر في معاركهم الشّرسة ولا غرو في ذلك، إذ أنّ العربة الفضائية Brigandin والسفينة ذات القلاع Brigantin لهما الجذور الاشتقاقية نفسها.

عرض الاسترجاع

FR : Exposition in medias res

EN : In medias res exposition

هو تقنية من تقنيات العرض التمهيدي* تتمثّل في تضمين المُخاطبات الاستهلالية من المشهد الافتتاحي إشارة إلى حدث رئيسيّ، قولا أوفعلا، انطلق قبل بداية المسرحية دون ذكر المحدّدات الزّمكانية التي تُحيط به أو ظروف التلفّظ التي يتنزّل فيها، فيشعر القارئ أو المتفرّج كأنه أقحم أو حُشر حشرًا في متابعة مقطع حواري لم يكن بالمرّة مُهيأ لتلقّيه، نظراً لافتقاره إلى عدّة معطيات كطبيعة العلاقة بين المتحاورين وعناصر الصّراع بينهم.

يُمكن التعرّف على هذه الطّريقة في العرض ورصد مقوّماتها من خلال وسائل مختلفة وقرائن نصّية عديدة أهمّها:

- استعمال المتحاور الأوّل في مستهلّ حديثه أداة من أدوات الاستدراك. وهذا ما يؤشر بوضوح على وجود جملة بَدْئية سبقت رفع الستارة، تغاضى المؤلّف عن ذكرها.
- استعمال ضمير الغائب دون الإحالة على شخصية* من الشّخصيات المتحاورة. لذا ودرءا لكلّ لُبس محتمل، وسعيا لفكّ بعض الطّلاسم وضمانا لمقروئية الحدث كذلك، يقوم المؤلّف المسرحي عند استعماله هذه التّقنية في ما بعد، بتقديم المعطيات اللاّزمة التي حجبها عن المتلقي فتكتمل لديه عندئذ الصّورة ويزول كلّ غموض*.

العرض الاستهلالي

FR : Protase

EN : Protasis

هي آلية من آليات العرض التّمهيدي* مُضمّنة فيه ومُكمّلة له. وتتمثّل في تقديم شخصية استهلالية* لمزيد من المعلومات حول الإطار العامّ الذي تدور فيه الأحداث.

العرض التّكريمي

FR : Représentation à bénéfice

EN : Benefit performance

عرض مسرحي تُخصّص عائداته، كليّا أو جزئيا لفائدة أحد الممثّلين بمناسبة إحالته على التقاعد أو تعرّضه لضائقة ماليّة مفاجئة وغيرها من الأوضاع الخاصّة والطّارئة.

العرض التّمهيدي

FR : Exposition

EN : Exposition

هو عرض موجَز لجملة من المعلومات اللاّزمة لتحديد وضعية الانطلاق وفهم الأحداث التي ستعقُبها، إضافة إلى معرفة دوافع الشخصيات وعلاقاتها. ويستعمِل الكتّاب المسرحيون لتحقيق هذه الوظيفة الإخبارية مجموعةً من الوسائل المصطنعة والسّاذجة أحيانا كالسّرد والحوار*.

ولقد أثار العرض التّمهيدي أو التّقديم عند النقّاد والمنظّرين جدلا حادّا ومواقف مُتباينة. ومن المفردات العديدة لهذه المقارعة النظريّة التي ما تزال قائمة إلى الآن، نكتفي بالإشارة أوّلا إلى مكانة التّقديم في الأثر المسرحي. فمنهم من يعتبره مُكوِّنا أساسياً من مكوّنات المسرحيّة (على غرار العقدة* وفك العقدة*) استنادا إلى ما نظّر إليه أرسطوطاليس من ناحية، وما كرّسه المؤلّفون الدراميّون من ناحية أخرى. ومنهم من يتحفّظ على هذه المقاربة بالنّظر إلى بعض الأجناس الدراميّة* وما كُتب في المسرح التّجريبي* والطّلائعي بالخصوص، حيث ينعدم التّقديم أو يكاد.

أمّا المسألة الخلافية الأخرى في هذا الجدل فتتعلق بكيفيّة ضبط المساحات النصيّة التي يغطيها العرض التمهيدي وتحديدها؛ فبينما يرى الشقّ الأوّل أنّ كل عناصر التّقديم والعرض التي يحتاجها القارئ والمتفرّج لفهم الحبكة* مُضمّنة فقط في مشاهد العرض التمهيدي ويتراوح عددها بين الاثنين والثّلاثة، يشدّد الشقّ الثّاني على أن العرض يتجاوز ذلك بكثير ليشمل حسب رأيهم الفصل الأوّل بأكمله، معتمدين في ذلك بالخصوص على مقاربة كثيرة التّداول نسبيا، مفادها أنّ المفاصل السردية الثلاثة الكبرى تتمركز تباعا في الفصول الفردية من كلّ نصّ مسرحي، وبذلك يكون الفصل الأوّل فصل العرض التمهيدي (ر. التّقطيع).

عرض القناع

FR : Masque

EN : Masque

لم ينشأ عرض القناع في العصر الأليصاباتي من لا شيء، وإنّما وُلد من رحم الاحتفالات التي دأب بلاط الملك إدوارد الثاني Edouard II على إحيائها في العصر الوسيط، والمتمثّلة في أمسيات راقصة ترتدي خلالها العائلة الملكيّة وحاشيتُها أقنعة حيوانات لخلق أغرب الوضعيات وبالتّالي مضاعفة المتعة.

حافظ عرض القناع عند تَشكّله على هذا الطّابع الاحتفالي، وعمل بنيامين جونسن Benjamin Johnson وثلّة من الكتّاب الآخرين على تهذيبه وإثرائه بمكوّنات جديدة أضيفت إلى الرّقص والأقنعة، فأصبح جنسا دراميّاً بأتمّ معنى الكلمة، وعملا فرجويا متكاملا يؤلّف فيه مشاهير الكتّاب، وتُرصد له الأموال الطّائلة لصنع الملابس الفاخرة أو الخاصّة جدّا (كتلك التي توحي بالتعرّي دون أن يكون من يرتديها عاريا كما هو دور كوبدون Cupidon في **الحب المتحرر من الجهل والجنون** Love freed from ignorance and folly. كما يُموّل لإيجاد أو صنع الزّخارف التي تستوجبها الفضاءات الأسطوريّة أو الأدوار المجسّمة للعقل والأهواء مثلما هو الشّأن في مسرحية **الزّواج** Hymenae للكاتب نفسه، أو لتسديد أجور مصمّمي الرقصات، مقابل تدريبهم لبعض أفراد العائلة المالكة ومن تختارهم للمشاركة، علما أن الملكة آن ستيوارت Anne Stewart والملك شارل الأول كانا، في أكثر من مناسبة وعرض، على رأس المشاركين.

وفي ما يخصّ دوافع الاحتفال، اقتصر عرض القناع في عهد الملكة اليزابيت الأولى خاصّة، على إحياء ذكرى الزواج. ولكن عندما آل الحكم إلى عائلة ستيوارت تغيرت الدوافع، وأصبحت كلّ المناسبات سانحة لإقامة هذا العرض. ففي سنة 1608 مثلاً، احتضن القصر الملكي مسرحية **قناع الجمال** The masque of beauty لدجونسون بمناسبة تدشين قاعة أفراح في أحد أجنحة القصر.

وتجدر الإشارة إلى أن عائلة ستيوارت كانت تتحيّن الفُرص لتقديم أجمل العروض، لا بدافع التّرفيه ولكن بحثاً عن تدعيم نفوذها السّياسي وإشعاعها الثّقافي أُسْوةً ببعض العائلات الملكية آنذاك، على غرار عائلة هابزبورغ في مدريد Habsbourg وميديسيس Médicis في فلورنسا وبوربون Bourbon في باريس. وهذا ما يبرّر إدراج النقّاد لعرض القناع في خانة المسرح الطلبي*.

عرض اللاّقناع

FR : Anti - masque

EN : Antimasque

شكّل عرض اللاقناع جزءًا من عرض القناع*، إذ يفتتحه أويتخلّله، ويقيم معه علاقة تباين على جميع الأصعدة.

تتولى الفرق المسرحيّة المحترفة تقديم هذا العرض مُوظفة في ذلك كل وسائل التّسلية حتى وإن كانت مُناقضة لأعراف النّبلاء، فالنَّفَس* تحريفيّ هزلي والمواضيع والشخصيات منتقاة من حياة البسطاء. أمّا الرّقص واللّباس* فيغلب عليهما الطابع الهزلي الوضيع. وقد تطوّر هذا الجنس حتى أصبح شبيها بالهرجة*.

عرض المآثر

FR : Pageant

EN : Pageant

هو عرض فرجويّ يُقام في الهواء الطّلق، ويتضمّن عددا غير مُحدّد من اللّوحات المُترابطة في ما بينها والمُتمحورة غالباً حول بعض الأحداث التّاريخيّة والوقائع الوطنيّة كاستبسال الفيالق العسكريّة للذّود عن الوطن، وهو الموضوع الأكثر تداولاً حسب ما يتوفّر من أمثلة، أو كالمؤامرات التي تحاك من الدّاخل ضد الشعب إلخ.

والهدف من إقامة هذه العروض المجانية هو أحياء صفحات ناصعة من التّاريخ، وتخليد مآثر الأجداد وإنعاش الذّاكرة الجماعيّة واستخلاص العبر.

عرض الممثّل الواحد

FR : One man show

EN : One man show

عرض الممثّل الواحد، حسب العبارة الانجليزية المُتداولة، هو عمل فرجويّ يقدّمه فنّان بمفرده في مجال المنوّعات والمسرح ونحوه.

ورغم أن هذا المصطلح لم يظهر إلاّ حديثا، فإنّ هذه النّوعية من العروض معروفة منذ القديم بدءا بأعمال تاسبيس والمومئ* في العصور اليونانية والرّومانية القديمة، مروراً بالبهلوانيين في القرون الوُسطى، والحكواتي* في العالم العربي، ووصولا، في العصر الحديث، إلى العروض الفردية في المقهى – مسرح*

في مجال المسرح، انتشر عرض الممثّل الواحد أو ما يعرف أيضاً بالمسرح الفردي، وافتقرت عديد الأعمال المقدّمة إلى أدنى مقوّمات الإبداع، ذلك أنّ هذه النّوعية من العروض لا يستطيع إنجازها على الوجْه الأكمل إلاّ ممثّلون متمرّسون يحملون رؤية فنيّة ذات بال، خلافاً لما يُتبادر للذّهن، إذ ليس من اليسير شدّ انتباه الجمهور والتواصل الأمثل معه في عرض يرتقي بذائقته الفنية.

وسواء تقمّص ممثّ ل العرض الواحد دورًا أو عدّة أدوار، فهو مدعوّ إلى تجاوز عوائق كثيرة ومتنوّعة مثل ندرة الزّخارف التي تُسهم في تأطير الفعل الدّرامي، والعملِ على استنباط وسائط يستعيض بها عن ذلك، فضلاً عن وجوب إجادته لما يتقمّص، وتقديم عطاء سخيّ ومُضاعف في ظلّ غياب ممثّلين آخرين.

العرض الموجز

FR : Argument

EN : Plot outline

تفيد العبارة في المسرح، تقديما سرديا للحكاية التي ستشكّل مادة للحبكة*. ويأتي إمّا قبل بداية النص، ضمن النّصوص الحوافّ ليُيسّر فهم الأحداث. ويمكن أن يتجاوز في هذه الحالة إطار النصّ ليذكر أحداثا أخرى متعلّقة به، ضاربة بجذورها في الماضي البعيد (كما فعل غارنيي Garnier في تقديمه لمسرحيته أنتيغون

Antigone، إذ تطرّق إلى حكاية أوديب)؛ وإمّا داخل النصّ قبل بداية كل فصل (وهي حالة نادرة). وتكون مادة العرض أو التّقديم الموجز في مطابقة شبه كلية لمحتوى الفصل، كما في أعمال تريسطان لارميت Tristan L'hermite. ويُوظّف التّقديم في هذه الحالة لدعم التّرابط بين المشاهد، وتقديم معلومات عن الأحداث التي تقع زمن الاستراحة*.

ولقد حض أرسطو Aristote المؤِلفين الدراميين عليه (في معناه الأول) حتى يوضّحوا الفكرة العامّة التي ستكون منطلقا لأعمالهم ويطوّروها إلى أحداث ومسارات. ولا يتمّ هذا النّسيج وتلك الهيكلة إلاّ متى وقع تقديم الموضوع المختار في تلخيص مقتضب. بعبارة أخرى يركّز العرض الموجز على الأحدوثة التي ستنهض منها الحبكة* بناء على منطق الأحداث.

وبخصوص المكانة والأهمية، اختلفت الآراء وتباينت الأطروحات؛ فمن النقاد من يرى في العرض الموجز عنصر إضعاف للعمل الدراميّ، إذ يبطل التّشويق بما أنّه يستبق ويكشف للقارئ ما يمكن أن يطّلع عليه من خلال المسرحيّة ذاتها.

وهناك من يرى فيه رغم التّكرار، عنصراً ضروريا لتفادي الغموض في بعض المسرحيّات المعقّدة، ولتوطيد الانسجام النصّي وتوجيه القراءة، إذ لا يكتفي الكاتب دوما بتلخيص الحكاية، وإنّما يُنشِئ من خلال التقديم نصّا موازيا يُركّز على عناصر دون غيرها.

عصا قيّم الاستدالة

FR : Bâton du régisseur

EN : Baton of director

هي عصا مغطّاة بقماش مخملي أحمر، مشدود بمسامير مذهّبة، يضرب بها قيم الاستدالة ضربات ثلاث* على خشبة الركح* إيذانا برفع السّتارة.

تنهض هذه العصا بوظيفة تواصلية إذن وتُهيّئ السّامع بعد شدّ انتباهه، للتّلقي.

عُصبَة المُناوئين

FR : Cabale

EN : Cabal

ظهرت هذه المُمارسة في القرن السّابع عشر. وتمثّلت في تصدّي بعض المجموعات المتعصّبة والرّافضة لأثر مسرحي ما، كي تمنع عرضه لأنّه لا يتلاءم وقناعاتها الفكريّة والعَقدية أو ذائقتها ومُيولاتها الجماليّة. ومن أشهر المجموعات المناوئة التي شكّلت خطرا على حريّة الإبداع، نذكر «عُصبة الورعين» La cabale des dévots التي حاولت منع عرض مسرحيّة **الورع المزيّف** لموليير Molière, Tartuffe في القرن السّابع عشر، و«عُصبة التّقليديين المحافظين» في القرن التّاسع عشر التي قاومت بشراسة مسرحية **هرناني** لفكتور هوغو Hugo, Hernani، لما فيها من تجديد يقوّض القوالب المحنطة للمسرح الكلاسيكي*.

عَقْدُ الاقتباس

FR : Contrat d’adaptation

EN : Adaptation contract

عقد الاقتباس كما عقد الاستغلال، هو وثيقة قانونيّة مُعتمدة لدى المحاكم، تضبط فصولُها محتوى التّعاقد وأركانه وحقوق الأطراف المتعاقدة الماديّة والمعنوية وواجباتها.

العُقــدة

FR : Nœud

EN : Node

العقدة أو التّعقيد هو مفصل من المفاصل السّردية الثلاثة الهامّة التي تستوجبها الحبكة* في المسرح عموماً وفي المسرح الكلاسيكي* خصوصاً، إلى جانب العرض التّمهيدي* وفكّ العقدة*.

وبقطع النّظر عن طبيعتها ومضامينها والوسائل التي تُفضي إليها، يتزامن ظهورها دائمًا، وفي كلّ الحالات، مع بروز أمر ما يفاجئ الشّخصيات المعنيّة به، فيبعثر أوراقها، ويحتّم عليها التّصديَ له ومعالجته بشكل من الأشكال.

وعلى المستوى الزّمني، تغطّي العقدة مشهدا أوأكثر. إلاّ أن بعض النقّاد، انطلاقاً من النّصوص وبناء على مقاربات محدّدة، يعتبرون كل مَشاهد الفصل الثالث مشاهد تعقيد، خاصّة في المسرحيّات ذات الفصول الخمسة.

العلاقات القُرُبيّة

FR : Relations proxémiques

EN : Proxemic relations

(ر. القربية).

العلاميّة المسرحيّة

FR : Sémiologie théâtrale

EN : Semiology of theatre

(ر. السيميائية).

العُلبة الإيطالية

FR : Boite à l’italienne

EN : Italian stage

(ر. التصميم الركحي).

عِلم المَشهد

FR : Scénologie

EN : Scenology

نشأ هذا المصطلح في دراسة مقارنة قام بها جون بوميي. J. Pommier بين فنيّات البناء المشهدي في المسرح والتّقنيات المماثلة له في الرّواية ليخلُص إلى أنّ القصّة تحتوي على مشاهد شبيهة من حيث البناء والجماليّة والزّمن بالمشهد المسرحي. وهذا ما عمّقه جيرار جونات G. Genette في تنظيره للرّواية.

ثمّ تأصّل المصطلح في الفنون الدرامية وأمسى موصولاً بعلوم قائمة بذاتها، فأصبح علم المشهد يعني أوّلا نظرية الإخراج* المسرحي وتطبيقاته ودراسة أنواع الفضاءات المخصّصة للمَشاهد والمُعجم المتّصل بها، ففضاء مسرح القرون الوسطى* على سبيل المثال مصطلح يندرج في معجم علم مشهد القرون الوسطى.

ويعني المفهوم أيضاً كلّ ما يتعلّق بالتّصميم الرّكحي* حتى أنّ من النقّاد من عدّه مرادفا له والحقيقة أنّه أعمّ وأعمق.

لاحقا اتخذ المصطلح مفهوما أشمل بعد أن انكبّ على دراسته وتطويره أساطين علم الاجتماع، وكان ذلك مع ظهور علم المشهد الإثني على يد جون ماري براديي Jean-Marie Pradier وجون دوفينيو Jean Duvignaud. وقد وقع ربط علم المشهد بما يسمى «بالممارسات الأدائية» والفرجويّة المتّصلة بفضاءات ومناخات ثقافية متنوّعة ومخصوصة، مثل الرّقص، وتصميم الرّقص، ومسرح الظّل*، والحفلات المرفعيّة الكرنفالية، والحفلات الطّقوسية وغيرها، التي تُركّز كلّها على سوسيولوجيا الجسد بما هو فكرة وتعبيرة وموقف، ووضعية؛ فعلم المشهد من هذا المنظور، يركّز الاهتمام على الجسد باعتباره طاقة حيّة تجد كُنهها في التعبير عن طرائق استعمالها في فضاء اللّعب*، في علاقتها بالوضعيات التي توجد فيها. وهو ما يعطيه أبعاده الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية والجماليّة والفنيّة.

وإذا تفحّصنا المسرح الذي ينضوي من زاوية علم الاجتماع في هذه التطبيقات الأدائية، يتحوّل الممثلون إلى مؤدين والإطار المسرحي من زمن وفضاء معلومَيْن إلى إطار إنجازي فُرجوي. ويُمْكن في هذا الصدد، علاوة على التطبيقات الأخرى، بناء الفضاء اللّعبي وتأثيثه انطلاقاً من أجساد الممثلين، لاسيّما إذا كان خاويا مثلما هو الشأن في مسرح بيتر بروك. وبذلك يعوّض جسد الممثل* الزخرف* المحدود ويصبح رؤيّة ومادّة للتفكير.

والملاحظ أن الممارسات الأدائية في مفهوم علم المشهد العام، تتجاوز المسرح إلى فضاءات ثقافية أخرى كالمعابد والكنائس والأسواق والملاعب التي تكتسي فيها العناصر الفرجويّة مفهوما إناسيا.

العمل المسرحي

FR : Travail théâtral

EN : Theatrical work

غيّبت الدّراسات النّقدية لقرون طويلة، الجوانب المتّصلة بالنّشاط المسرحي. واقتصر التساؤل فيها تقريباً على تحليل العرض المنجز إلى أن ظهر مصطلح العمل المسرحي ووُضع للتداول في نهاية القرن العشرين، ليذكّر الجميع بحقيقة بديهية، مُفادها أنّ الإبداع المسرحي مسار طويل، وليحث المهتمّين بالمسرح على الاهتمام بالمراحل التي تسبق العرض.

فتحت هذه المقاربة الشّاملة التي حملها هذا المصطلح وأسّس لها، آفاقا رحبة ومجالات

للبحث جديدة؛ إذ أصبحت كلّ الأعمال التّمهيدية التي تسبق العرض موضع دراسة بدءا بالنّص (كتابة فردية، جماعيّة، نص مقتبس، مدى مطابقته في هذه الصّورة للنّص المصدر*، درجة التحيين فيه إلخ) ومروراً بالتّمارين (كيفية توزيع الأدوار ومقاييسها وإكراهاتها، طرائق التأدية) ووصولا إلى الإخراج* والاختيارات الفنيّة (إخراج جماعي، تصميم وصناعة الملابس والزّخارف، مدى مطابقة العرض لما ضُبط مسبقاً من تَوجُّهات جمالية).

عَيْن الأمير

FR : Œil du prince

EN: Prince ‘s eye

هو تعبير استعاري لاقى رواجاً كبيراً خاصة في المسرح الكلاسيكي*، وقد وضعه من قبل للتداول نيكولا صاباتيني Nicolas Sabatini المهندس ومصمم الزخارف الإيطالي في عصر النهضة. والمراد بهذا التعبير نقطة أو زاوية نظر خيالية، لمتفرج مفترض، توجد في المحور الأوسط المركزي لمقاعد المتفرّجين الأمامية (على علو 0 6 ,0من الرّكح* وعلى مسافة خمسة عشر مترا منه) أي إنّها تتوسّط محور المنظور، وتفصل القاعة إلى نصفين بالتّساوي. وقد كتب صاباتيني في مؤلفه عن مزايا هذا الموقع، فبيّن أنّه يمكّن من مشاهدة كل الأشياء وكل الممثّلين على الرّكح* بوضوح أفضل من أي موقع آخر. وقد كان يجلس في هذا المكان الملوك والأمراء فسُمّي استعاريّا بعين الأمير.

عيْن السّتارة

FR : Œil du rideau

EN : Eye curtain

أطلقت هذه العبارة استعاريا للدّلالة على ثُقب في السّتارة* يطّلع من خلاله الممثّلون على ما يدور في القاعة قبل العرض، دون أن يتفطن الجمهور، وذلك لتكوين فكرة عن أعداد المتفرّجين وانتماءاتهم (أعيان القوم، ساسة..).

ويقوم الممثّلون بمعاينة القاعة خاصّة إذا كان هنالك نقّاد؛ فذلك من شأنه أن يشحذ هممهم ويدفعهم للقيام بأدوارهم على أحسن ما يرام بعد أن يكونوا قد قرؤوا حساب كلّ كبيرة وصغيرة في هذا الاتصال غير المباشر بالجمهور.



الغائيّة التّاريخانيّة

FR : Intention historiciste

EN : Historicist intention

تتجلّى الغائية التّاريخانية في الأعمال الأدبية التي تستمدّ موادّها من التّاريخ في:

– التقيّد، عند التأليف والصياغة، بمضامين النّصوص المصادر وسياقاتها الموضوعية، بحيث لا يحقّ للمؤلف تحريف الأحداث أو إدخال تغييرات على ملامح الشّخصيات إلى غير ذلك من الإجراءات التي تُجانب الحقائق التاريخية.

– مُرافقة النص الأدبي، قصّة كان أو مسرحية، بنصّ حافّ نجده في التّاريخ التّحاوري* مثلاً، في آخر كل فصل من الفصول في أغلب الأحيان أو، بصفة استثنائية في هوامش المُخاطبات كما هو الحال في مسرحية **فرنسوا** II لجون هينو Hénault, François II. يتكوّن هذا الجهاز المُرافق من خطاب بدئي وإحالات وهوامش ومراجع إلى غير ذلك من الأدوات والقرائن التي يُوظّفها المؤرّخ عادة في كتاباته للإقناع والإثبات.

وهذا ما يجعل الكتّاب الذين يتمسكون بهذه الغائيّة التّاريخانية أقرب إلى المؤرّخين منهم إلى المُبدعين.

الغائيّة التّاريخية

FR : Intention historienne

EN : Historical Intention

تتحقق الغائية التّاريخية متى التزم المؤلّف بنقل الأحداث التّاريخية الهامّة التي تؤشّر لها المحدّدات الزمكانية أوممسرحيات التأطير الكبرى في أثَره ووصلِها بالشخصيات التي تنهض بها ووضعها في سياقاتها الموضوعيّة والأصليّة (الظّروف، الدّوافع) فيقدّم المؤلف بذلك للملتقي صورة وفيّة لروح العصر الذي يصف.

خلافاً للغائية التاريخانية* التي تكبّل المؤلف وتجعل منه مؤرّخا بالوكالة، يترك الالتزامُ بالغائية التاريخية هامشا كبيراً من الحرية والإبداع للكاتب، إذ بإمكانه إضافة بعض العناصر المتخيّلة (أحداث صغرى، شخصيات ثانوية) أو حتى تضمين عمله بعض المفارقات التاريخية* دون أن يُعدّ ذلك إخلالا، إذ لا ضير في أن يتضمن العمل قدرا من التّحريف إذا ما كان في مُجمله منسجما مع النّص المصدر.

الغطرسة المأساويّة

FR : Hybris

EN : Hybris

تعبّر اللغة اليونانية عن معاني الإفراط والغطرسة والغُلوّ بكلمة هوبريس أو هيبريس hybris وهي في الذاكرة الشّعبية اسم إلاهة كّنيّت تارة بـ«سليلة الفّجور» وتارة أخرى «بابنة الظّلام»، وهي دلالات حافّة تّفيد تجاوز الحدود الأخلاقية وعدم الانضباط.. ولأن الأشياء تُعرف بأضدادها، فإن عكس هوبريس هو الاعتدال والاتّزان، وهذا ما ينتفي في الغطرسة القائمة على عدم التّسليم بنظام الكون والقبول بنواميس المجتمع التي سعت إلى إرسائها جمهورية أثينا وقتها.

في المأساة*، تنشأ الغطرسة (وهي السّمة الأساسية للبطل المأساوي) عن الأهواء الكامنة في ذات البطل والاعتداد بالنّفس والكبرياء الذي يدفعه إلى التّحدي، فيصارِع الأقدار رغم تحذير الآلهة، ممّا يستوجب العقاب ويؤدّي إلى الكارثة.

وتختلف هذه المقاربة التي تركّز على المعاني السلبية للغطرسة عن مقاربات أخرى ترى في الكبرياء والمغالاة دافعا هامّاً لتغيير الكون والارتقاء بالبشرية إلى أسمى المراتب، ومُرتكزا أساسيّا لرفض الجامد والسّاكن والمُبتذل والكابت، كذا حال إيكار وبروميثيوس

الغُموض

FR : Ambiguité

EN : Ambiguity

يرتبط الغموض باللّبس* وتعدّد المعاني وتزامُن المتناقضات في البنية الدراميّة، وكذلك بمصير الشّخصيات، والوضعيات والأفعال وتعدّد التأويلات، وفي بعض الأحيان بالعرض كلّه. وهو ثابت من ثوابت الأثر، يوفّر سماكة تمكّن من قراءات عدّة ومختلفة.

شكّل الميل إلى مثل هذه الصّيغ الجماليّة (التي تُمثل عنصراً دراميّاً أساسياً)، مُقوّماً هامّاً في المسرح الحديث في الخمسينات، وكانت له تجلّيات مختلفة مثل تعدّد الأصوات المجهولة التي تتناوب على الحوار* وهي فاقدة للهويّة (مثال ذلك صوت... صوت يهتف...) أو تفكّك متعمّد للمعنى في الحوار*، ممّا يخلق في النصّ زوايا مظلمة.

الغوغائيّة الهزليّة

FR : Atraphasie

EN : Grammelot

تتمثّل الغوغائيّة الهزلية في ورود وتعاقب جمل متقطّعة ومبتورة. وهي تبدو على مستوى التّركيب مُطابقة للقواعد النّحوية المألوفة، إلاّ أنّها تفتقر من حيث المضمون والدّلالة إلى الحدّ الأدنى من التّناسق. ولعلّ أحسن مثال سجلته ذاكرة المُشاهد العربيّ وعلِق بها، ما جسّمه أحد

الممثّلين الذي يقوم بدور ابن ناظر المدرسة وهو الممثّل المصري يونس شلبي في المسرحية الشهيرة **مدرسة المشاغبين** للمؤلف علي سالم



الفاجِعــــة

FR : Catastrophe

EN : Catastrophe

الفاجعة هي نهاية المأساة* عند الإغريق، وهي مرادفة لفكّ العقدة*، إذ يُختم مسار البطل بكارثة تمليها حتمية الأقدار وتفرضها إرادة الآلهة، وتأتي نتيجة منطقيّة لخطئه وغطرسته.

الفاصل النّقدي

FR : Parabase

EN : Parabasis

مفهوم متعدّد الدّلالة يعني صورة بلاغيّة في الخطابة القديمة، وفاصلا مسرحيا أساسياً في الملهاة الإغريقيّة*، يتّجه فيه المؤلف الدرامي مباشرة بالقول إلى الجمهور على لسان شخصية واصلة* هي قائد الجوق* بينما يصطف المترنّمون ظرفيا على حافّة الركح. *

ويمثّل هذا التدخّل وقْفا، لا علاقة له بالحبكة* أو بالأحداث، إذ يأتي في شكل استطراد. ويتمحور حول رأي المؤلّف في الرّاهن السّياسي والاجتماعي والثّقافي والدّيني والفنيّ. وغالباً ما يتّخذ شكلاً نقديّا ساخراً لاذعاً. وقد برع في هذا النّوع من الفواصل الملهاتي الإغريقي الشّهير أرسطوفان Aristophane في القرن الخامس قبل الميلاد.

ولقد أولى الملهاتيّون الإغريق أهمية بالغة إلى هذا الفاصل حتّى أنّهم قنّنوه من حيث الشّكل، فمحوروا هذا التدخّل حول أجزاء تتناوب فيها الأناشيد والآراء كما ذكر النقّاد: ثلاثة أناشيد للجوق* يعقب كل واحد منها تدخّل قائد المرنّمين يطرح فيه الآراء والآراء المضادّة ورُؤى الكاتب ونقدَه للأوضاع.

والمتأمّل في هذه المكوّنات أو الأجزاء يتبيّن بلا مِراء الطّابع الحيوي السّجالي لهذا الفاصل النّقدي، ممّا يفسّر إعجاب المتفرجين وإقبالهم عليه، إذ يُترجم عن آرائهم وهمومهم. بالإضافة إلى ذلك فالمراوحة بين النّشيد والنّقد تُضفي جمالية معيّنة وتحافظ على الطّابع الإيديولوجي لهذا الفاصل.

الفاعِــــل

FR : Actant

EN : Acting force

شُحن هذا اللّفظ بدلالات جديدة في المقاربات اللّسانيّة الحديثة، فبعد أن كان مستعملاً عند النّحويين للإشارة إلى من يقوم بالفعل في

الجُملة، تحوّل إلى المسردية ودراسة الأدب، ليُصبح مرادفا للقوّة الفاعلة. ولقد طوّرته الدراسات الدّلالية البنيوية والعلاميّة على يد آتيان سوريو Etienne Souriau وألجيرداس غريماس Algirdas Greimas وأصبحت له لاحقا، تطبيقات في المسرح من خلال الأعمال النقدية الإجرائية لمونود Monod وآن ايبارسفلد Anne Ubersfeld وغيرهما وذلك لتبيان ديناميّة الفعل في الأثر المسرحي.

يندرج هذا المفهوم في النّموذج الفواعلي* ويكشف رؤية جديدة لمستويات الفعل والشّخصية في النصّ، فالشخصية* لم يعد يُنظر إليها بوصفها كائنا بسيكولوجيا، ورقيّا بمواصفات وتخصيص معيّن، كما يُتبين في البنية السّطحية للنص، وإنّما في وجه من أوْجُه وجودها ونسيجها قوّة فاعلة مُدمجة في النّظام العام للأفعال. وهي لا تتحدّد في هذا المستوى إلاّ من خلال تعالقها مع فواعل أخرى، ممّا يكشف دينامية الوضعيات والأحداث. بالإضافة إلى ذلك، يبيّن هذا الأمر سماكة الشخصية* ومستوياتها البنائيّة، إذ تمرّ من الشّاكلية (البنية العميقة العديمة الشّكل والصّورة) إلى التفرّد والتّخصيص في النص بواسطة الأدوار، فالتّجسيد البصريّ عبر لعب الممثّل* على الرّكح*، حيث تصبح الملامح مرئيّة. بعبارة أخرى يتمّ المرور من الفاعل إلى الشخصية* فالممثّل*. والملاحظ أنّ مفهوم الفاعل لا يتطابق بالضرورة مع مفهوم الشّخصية، إذ أنّه مرحلة من مراحل وُجودها النّظري والمنطقي. وفضلا عن ذلك، فإن الفاعل وِحدة عامّة لا تنحصر في الإنسان، لذلك يمكن أن يكون كائنا أو شيئاً أو فكرة مجرّدة تنصهر كلّها في بوتقة الحركيّة التي يُضفيها الفعل الدراميّ على العلاقات والخانات الوظيفيّة والمحاور (ر. النموذج الفواعلي).

الفتاة الأولى

FR : Jeune première

EN : Young female lead

(ر. الفتى الأوّل).

الفتى الأوّل

FR : Jeune premier

EN : Young male lead

يُفيد الفتى الأوّل في الأصل دور عاشق يافع وسيم، ولذلك كان مرادفا «للمحب الاوّل». وتنسحب هذه المواصفات على الفتاة الأولى أيضاً.

ونظراً إلى أهمية هذا الدّور يتشبّث به الممثّلون حتى وإن تقدّم بهم السنّ.

أصبحت التسمية بعد ذلك، تحيل على ممثل مبتدئ يُرشّح للعب دور البطولة في مسرحية أو شريط سينمائي، بغضّ النّظر عن طبيعة هذا الدّور.

الفصـــــل

FR : Acte

EN : Act

ظهر التّقسيم الخارجي للمسرحيات في المسرح اليوناني منذ القديم. واعتُمد في ذلك ما اصطلح عليه بالتّقطيع* الذي يقدّم النص كوَحدة قابلة للتّجزؤ إلى وحَدات مرتبطة ببعضها بعضا. وكان المعنى فضفاضا في البداية، مرادفا لكلمة «حلقة تمثيلية» تقع بين تدخّليْن أو ظُهورين للجوق*. وقد اقتصرت هذه الحلقات على العرض التمهيدي* والتّعقيد وفك العقدة*.

تحوّلت هذه المكوّنات لاحقا، إلى فصول ثلاثة. وقد أضاف إليها النقّاد والمؤلفون الدراميّون الرّومان أمثال هوراس Horace وسينيكا Sénèque فصلين آخرين ضمانا لتتابع الأحداث وتطوّرها، وهما الفصل الثّاني الذي يُساعد على المرور من العرض التمهيدي* إلى التعقيد، والفصل الرّابع الذي يُمهّد لفكّ العقدة*. وأصبحت الهيكلة الخُماسية قاعدة ثابتة مع المسرح الكلاسيكي* بالخصوص، الذي جعل من الفصل وَحدة تقسيم ممنهج بفضل أعمال البحّاثين الذين فرّعوا كل فصل إلى مشاهد؛ وأولُوا اهتماماً خاصا في تطور الحبكة* إلى الفصل الثّالث، فصل الأزمة*. علاوة على ذلك، حرصوا على المساواة بين الفصول من حيث طولها؛ وحدّدوا لكلّ منها حيّزا زمنيا يُساوي المدّة التي يستغرقها ذوبان الشموع، وذلك استجابة لإكراهات الإضاءة* المستعملة وقتها. (ر. الإضاءة).

ظل هذا التّقسيم الخُماسي سائدا لفترات طويلة. ولكن، هنالك من شذّ عن هذا التّقعيد قصد التّجديد؛ فقد ظهرت المسرحية ذات الفصل الواحد، وكانت جنسا قائماً بذاته، كما ظهرت المسرحية ذات الثلاثة فصول، وقد ابتدعها فولتير.

أما في المسرح الإسباني فقد ظهرت في العصر الذهبي وَحدة تقطيع كبرى استُعملت بدل الفصل وإن كانت مُغايرة له، ألا وهي اليوم*. وقد استخدم هذا التّقسيم الكثيرُ من المسرحيين غير الإسبان كألكسندر هاردي Alexandre Hardy في مأساة جزّأها إلى أيّام وفصول. ويعني ذلك أن اللفظين ليسا مترادفين.

الفضاء الحركيّ

FR :. Espace gestuel

EN : Gestural space

إذا كان الرّكح* حاضنا لكلّ الممثلين (كما هو شأن الملاعب الرياضية في الألعاب الجماعية بالنسبة إلى اللاعبين) فالفضاء الحركي جزء منه، يحدّد الممثل* تخومَه بتحرّكاته داخله. وعلى هذا الأساس فلكلّ ممثّل فضاؤه الحركي أو حسب تعبير مرادف فضاؤه اللعبي الخاص.

الفضاء الخاوي

FR : Espace vide

EN: Empty space

(ر. المسرح الخام).

الفضاء الداخليّ

FR : Espace intérieur

EN : Interior space

يُعرّف الفضاء الداخلي عادة بضدّه أي بالفضاء الخارجي، فإذا كان هذا الأخير فضاء ماديا لكونه يُدرَك بالمعاينة أو الحواسّ، فإن الفضاء الداخلي هو في جوهره فضاء ذهني لا مادي.

عندما يُتداول مصطلح الفضاء الداخلي أو مرادفه «الركح الآخر»، يدور الحديث عن تمثّلات المتفرج والمؤدّي والمخرج، وعن تفاعلات الأوّل بالعرض ككلّ والثاني والثالث بالشّخصية*.

- المتفرج: رغم أن المتفرّج ليس طرفا فاعلا في العرض (باستثناء بعض التجارب المسرحية التي تعمل على مشاركته أو تشريكه) فإنّه محمول على التّفاعل بشكل من الأشكال، وبدرجات مختلفة مع ما يدور على الرّكح* من أحداث ومواقف. وبهذا التّماهي - ولو في حده الأدنى - يتحقّق اللّقاء بين فضاء المتفرج الذّهني والرّكح الآخر.
- المؤدّي: يضطر الممثل أحياناً إلى وضع فضائه الداخلي على محك فضاء آخر، فضاء الشخصية* الموكول إليه تجسيمها على الركح*، كما هو الشأن بالنسبة إلى المتفرج أثناء متابعته للعرض. ومن أدلّ المؤشّرات على هذا التّداخل والتّرابط والالتقاء بين الفضائيين، توقّف الممثّل عن التأدية ولو لردهة من الزمن، كلّما ولج مناطق حسّاسة من لا وعيه.
- المخرج: في بعض النّصوص الدرامية الخاصة على غرار الدراما النفسية* وما شابهها، حيث تتكثّف نزعة الشخصيات إلى الحلم وتتعدّد تعبيراتها اللاّواعية قولا أو عملا، يُدفَع المخرج بحكم وظيفته إلى نقل هذه المناخات أي فضاءات الشخصيات الداخلية إلى الركح*.

ولأن المخرج كغيره من النّاس لا يستطيع التجرّد كليّا من ذاته أو من فضائه الداخلي، تراه يؤثّث الرّكح* بشكل يجعل منه مرآة عاكسة لفضائه الذاتي ولفضاءات الشخصيات، خاصّة عندما تكون هذه الفضاءات أوعية لما هو كامن في الذّات البشرية بصفة مطلقة.

أخيراً، إذا سلّمنا ببداهة هذا التفاعل ووجوده بين الفضاء الداخلي والفضاء الخارجي في المسرح عموماً، فإننا أمْيَل إلى الاعتقاد أنّ هذا التفاعل لا يتجلّى بوضوح على المستويات الثلاثة بالطريقة التي وضّحنا إلاّ في نوعية محدّدة من النصوص كمسرحيات بيرانديلّو Pirandello وأرطو Artaud وتشيكوف Tchekhov

الفضاء الدرامي

FR : Espace dramatique

EN : Dramatic space

فضاء متخيّل يقوم القارئ ببنائه ورسم أبعاده ذهنيّا انطلاقاً من العلامات والإرشادات المتّصلة بالتفضئة* التي يتضمّنها الحوار* والممسرحيات والنّص الحافّ.

الفضاء الرُّكحي

FR : Espace scénique

EN : Stage space

خلافاً للفضاء الدرامي* المتخيّل، يُحيل مصطلح الفضاء الرّكحي على فضاء ماديّ موضع معاينة المتفرج، يؤثثه المخرج وفريق عمله وفق طبيعة الأحداث التي يحتضنها وحسب مستلزمات العرض.

فضاء اللّعب

FR : Espace de jeu

EN : Playing area

ظهر هذا المصطلح في ستّينيات القرن العشرين إثر مراجعة جذرية لأهمّ مُرتكزات العمل المسرحي* ومن بينها الفضاء.

وقد تزامن هذا الظّهور مع أعمال جديدة لم تُعرض على خشبة المسرح كما كان مألوفا، وإنّما في فضاءات غير مهيأة في الأصل لهذا الغرض كالسّاحات العامّة ومحطات القطارات وما شابه. وهذا ما يبرز اتساع المدلول بحيث يمكن القول أنّ كل ركح* هو بالضرورة فضاء لعب، ولكنّ العكس غير صحيح.

فضاء المسرح الوسيط

FR : Mansion

EN : Mansion

تدور وقائع مسرح القرون الوسطى ذي المواضيع الدّينية في عدد من فضاءات اللّعب التي يتمّ توضيبها وتهيئتها بطريقة ترميزيّة وشبه منمّطة، فيدرك الحضور من خلال نوعية الزّخارف واللّواحق التي تؤثثها مسار الشخصيات التي تتحرك فيها ومآلها، علما بأنّ أكثر الفضاءات تواترا هما فضاءَا الجنّة وجهنّم.

الفضاء المسرود

FR : Espace diégétique

EN : Diegetic space

هو فضاء غير مجسّم مادياّ على الركح*، يرد ذكره في معرض أحاديث الشخصيات المتحاورة، فيقتصر وجوده على القناة اللغوية دون سواها.

ولا تكمن أهمية الفضاءات المسرودة التي تتخلّل الحوار* في ذاتها أي بمجرّد ذكرها – وإن كان ذلك يسهم، ولو بقسط صغير، في تنوّع وإغناء علامات التفضئة* – وإنّما في الوظائف التي تضطلع بها من ناحية، وفي العلاقات التي تقيمها مع الفضاءات الركحية من ناحية أخرى.

وفي غياب دراسة معمّقة وشاملة لوظائف هذه الفضاءات نكتفي بذكر أبرزها:

*الوظيفة المرجعية: تساهم الفضاءات المسرودة عندما تُحيل على أماكن معلومة أي واقعية لا

متخيلة، في إعطاء الفضاءات الرّكحية بعدها الواقعي، بحيث تصبح امتداداً لها؛ وعلى هذا الأساس تصبح محدّدا من المحدّدات المكانية إذ تُرسّخ الانطباع لدى القارئ أو المتفرج بأنّ الفضاء موضوع المعاينة (الغرفة، القصر) هو فضاء مقتطع من فضاء أرحب (المدينة) يحتويه ويؤطره، وهذا ما وظّفه المسرح التاريخي* أحسن توظيف على سبيل المثال.

- الوظيفة الفنيّة: يجد الكاتب المسرحي أحياناً في الفضاءات المسرودة الحلّ الفنيّ الأمثل - إنْ لم نقل الحيلة المُثلى - لوصف أحداث عنيفة ودمويّة ونقلها، إن قبل سماعَها المتفرّجُ فإنّه قطعًا لا يقبل تجسيدها على الركح*. ولقد وجد الكتاب الكلاسيكيون في هذا التوظيف وهذا الاستعمال حلاّ مرْضِيا ملائماً لسرد أحداث رئيسية في أعمالهم من جهة وللاستجابة، للفنية الدرامية الكلاسيكية ومبادئها المكبّلة الصّارمة من جهة أخرى.

تنبني العلاقات بين الفضاءات المسرودة والركحية على التّباين والتّنافر لا على الانسجام والتّناغم. وبعبارة أخرى، عندما يكون الفضاء الركحي* مرتبطا بمعاني سلبية كالقسوة والألم والتشاؤم بالنظر إلى محتوى الحوار*، يكون الفضاء المسرود متصلا بمعان إيجابية كالحنان والطّمأنينة والتّفاؤل والعكس صحيح أيضاً، وذلك بِغضّ النّظر عمّا إذا كانت هذه الفضاءات المسرودة والركحية مغلقة أو مفتوحة، إذ يمكن أن ترمز إلى الشيء وضدّه حسب السّياق.

الفضاء المُعايَن

FR : Ouverture de scène

EN : Proscenium opening

هو الفضاء الواقع على مرأى من الجمهور، يحدّه إطار الرّكح* على واجهته الأماميّة ومعطف أرلوكان* على الواجهات الثلاث المتبقّية.

الفعل

FR : Action

EN : Action

عرَف الفعل بوصفه مكوّنا من مكوّنات النص الدرامي حظوة كبيرة في تاريخ النقد والأدب المسرحيّ. فقد اعتبره أرسطو في كتابه **فن الشّعر** Aristote, Poétique، جماع الأحداث المنجزة والعنصر الذي يميّز «المحاكاة» عن «الحكاية»؛ إلاّ أنّه لم يبيّن لا طبيعة الفعل وبنيته، ولا كيفيّة تعالقه مع الأحدوثة، ذلك أنّه استعمل كلمة واحدة للتعبير عن كلّ هذه المفاهيم وهو لفظ ميتوس Mythos الذي يعني المادّة الأصليّة للحكاية، وفي الوقت ذاته طريقة نظم عناصر هذه المادّة وكان ذلك مثارا للجدل.

ولقد تفطّن النقّاد المعاصرون من بنيويين وسيميائيين إلى هذا الغموض فعملوا على تجاوزه بالتّركيز على ما به يتكوّن الفعل، وعلى كيفية انتظامه في النص الدرامي*، وعلى بنيته أيضاً، فبيّنوا أنّ الفعل يترّكب من مقاطع سردية ومن مجموع الأحداث التي تتشكل منها الحبكة* وتتحدّد على ضوئها المسارات.

ووصلوه بالشّخصيات وما يُقابلها في البنية العميقة للنص من قوى فاعلة مجردة، وتحولات ناجمة عن تغيير في تشكّل النّظام الفواعلي*، فأصبح الفعل «عنصر تحويل وحركية، يمكّن من المرور منطقيا وزمنيا من وضعية إلى أخرى» (من انعدام التّوازن إلى التّوازن مثلاً، ومن اللا إنجاز إلى الإنجاز.). بهذا التصور يتنزل الفعل في البنية العميقة للنّص على خلاف الحبكة* التي تنتظم فيها الأحداث على سطح النص.

ومن منظور آخر يتوفّر الفعل، حسب المنظّرين والنقّاد على معنييْن أوّلهما ما تنجزه الشّخصية* من أعمال قولية أوفعلية، وثانيهما ما يعتمل داخل الشّخصية من أحاسيس ودوافع؛ وعليه فإنّ الأفعال البارزة والخفيّة تكون منطلقا لتحويل المسارات ورصد التغيّرات الأخلاقية والنّفسية للشخصيات.

- الفعل واللاّفعل: إذا نزّل المسرح منذ القديم الأفعال في مسارات حَدَثية قائمة على روابط زمنية ومنطقية، فإنّ المسرح الحديث تخلّى إلى حدّ ما عن هذا التصور فظهر ما يعرف باللافعل.

الفعل القولي

FR : Acte de langage

EN : Speech act

هو وَحدة قولية لها قدرة تأثيرية في المتلقّي، إذ تُوجّه أفعاله. ذلك ما توصّل إليه الباحثون الذرائعيون في تسعينات القرن العشرين (ونذكر منهم بالخصوص سورل Searl وأوستين Austin). وهي تمتاز على غيرها من الوحدات القوليّة الواصفة نظراً لطاقتها الإنجازية التي نجدها في أفعال الأمر والقَسَم ونحوه.

نهل النقّاد وعلماء المسرح من هذه التحاليل اللّسانية، وطبّقوها في ممارسة النص المسرحي بما أنّه يستجيب أكثر من غيره إلى مثل هذه التطبيقات، فالملفوظ يأتي في بعض أوْجُهه:

- تعبيريا بما أن الحوار* إنشاء للقول وإنتاج لمقاطع صوتية منتظمة.
- مقاميا تأثيريا، إذ يُبرز الأثَر المقصودَ من خلال القول مثل السخرية أو الهجاء أو القسم الموصول بمسحة جمالية يحتّمها المقام. ويكون لذلك تأثيره المباشر في المتلقّي.
- إنجازيا حيث أنّه يشكّل قوّة ووزنا ضاغطا، ويؤثّر في علاقات المتحاورين؛ من ذلك المثال الذي أوردته آن ايبارسفلد A. Ubersfeld من مسرحية **فادرة** لراسين Racine, Phèdre. لقد أمرت أونون Oenone وهي التّابعة أو الوصيفة سيّدتها الملكة فادرة بالجلوس؛ فقبلت هذه الأخيرة وانصاعت لإرادة تابعتها، وبذلك تغيّرت العلاقات وجعلت من المَسود سيّدا ومن السيّد عبدا مذعنا للأوامر.

الفعل المنطوق

FR : Action parlée

EN : Spoken action

(ر. الفعل القولي).

فكّ العُقدة

FR : Dénouement

EN : Denouement

يتركّز فك العقدة في المسرح ذي التوجّه الأرسطي في المشاهد الختامية من الفصل الأخير بعد أن تكون الأحداث قد بلغت ذروتها. فتأتي الحلول - مأساوية كانت أم هزلية - لتتجاوز كلّ التناقضات والصّراعات.

ويُعتَبر فكّ العقدة آخر حلقة في التمفصلات السردية الثلاثة التي تؤثث الحبكة* وتنشئ النّص.

وتجدر الإشارة إلى أنّ فك العقدة يمكن أن يرد في بعض التّجارب المسرحية، في البداية على غرار المسرح الملحمي.

فك العُقدة الاعتباطي

FR: Deus ex machina

EN: Deus ex machina

فك العقدة الاعتباطي أو «خروج الإله من الآلة»، حسب المرادف اللاتيني والحَرفي له، هو تقنية مسرحية موروثة عن المسرح الإغريقي*، إذ استُعملت في المسرح القديم آلة تتدلىّ من فوق خشبة المسرح، يهبط منها إلاه بطريقة فُجئية ليغير الأحداث المأساوية ويأتي بحلول سريعة لكل المسائل المستعصية. ويقال إنّ أوّل من ابتدع هذه التقنية هو أوريبيدس Euripide، ذلك أنّ مسرحياته معقّدة جدا، ونهاياتها تطرح إشكالات عديدة. وخير دليل على ذلك مسرحيته **إفيجني** Iphigénie فقد خرجت الإلهة أرتميس ربّة الصيد من آلة (و كأنّما نزلت من السّماء) لتعوض «ايفيجيني» بغزال حتى لا يقع تقديم البطلة قربانا.

استُعملت هذه التقنية بإطناب في كثير من الأعمال المسرحية عند الرّومان، إلى درجة أنها أصبحت محل تندّر وسخرية إضافة إلى ما تحويه من شحنة تهكمّية، كما في مسرحية **المتوّج** Laurealus لبلوطس Paute اقتداء بأرسطوفان Aristophane في بعض آثاره.

وأمّا في القرن السّابع عشر، فقد كُرّس المفهوم بطرائق مختلفة عند المؤلف نفسه وبدلالات متباينة. فقد طبق بعض المسرحين تقريباً التقنية الإغريقية حرفيّا في بعض مسرحياتهم ونذكر في هذا الصّدد مسرحية **أمفيتريون** لموليير Molière, Amphytrion، حيث حُلّت العقدة بطريقة مفتعلة بواسطة ظهور الإله جوبيتر Jupiter على ظهر نسره الذي قام مقام الآلة. في مسرحيات أخرى، صوّغ موليير المفهوم استعاريا ليفيد جملة من الوسائل يلجأ إليها كي يجد حلولا لكلّ الصّراعات والتناقضات كإقحام شخصية غير منتظرة، وابتداع أحداث تحكُمها الصّدفة ولا تفي بها الوعود النصيّة.

يظهر ذلك كلّه بشكل مُفتعل حين تأخذ الأحداث منعرجا مأساويا، فيقع الالتجاء إلى هذه الحِيل ليخرُج المؤلّفُ من ورطته وإن كانت النّهاية المقترحة غير منطقية.

إنّ هذا المفهوم الذي ارتبط في بداياته بالعجيب في المسرح، مخالف لتناسق النصّ والتطوّر المنطقي السببي للأحداث. إضافة إلى ذلك فهو يجافي الاستلاحة*. ولهذا السّبب استهجنه أرسطو في المأساة* خاصة، ما لم يكن معلنا عنه سلفا وما لم يُهيّأ لظهوره.

الفن الشّامل

FR : Art total

EN : Total Art

(ر. المسرح الشامل).

فنّ المأساة

FR : Chausser le cothurne

EN : Tragic acting

يُرمز إلى فنّ المأساة* بجزمة الكوثَرن. وهو حذاء جِلدي عال سميك النّعل كان يلبسه قدماء الممثّلين المأساتيين عند الإغريق ليظهروا بقامات طويلة فارعة مهيبة تتماشى ومناخات المأساة. ويقال إنّ أسخيلوس Eschyle هو الذي ابتدعه ليُضفي مزيدا من الطّول على أجساد الممثلين.

ومن باب الاستعارة يقال «لبس جزمة الكوثرن» أي ألّف مأساة*، وهو تعبير قديم يدلّ على أنّ هذا النوع من الأحذية أمسى كناية لهذا الجنس.

فنّ الملهاة

FR : Chausser le brodequin

EN : Comic acting

يُكنّى فنّ الملهاة*، على غرار فن المأساة* بنوع من الأحذية. وهذا الحذاء هو عبارة عن مداس نصفي يُلبس مع السّويقية ويُحلّى بشريط وأزرار مزركشة. وقد انتعله الممثّلون الهزليون في المسرح الإغريقي. والسبب في هذه التسمية أنّ السّويقية كانت تمثّل مع إكليل اللبلاب والقناع رمزاً لطاليا* مُلهمة الهزلياتيين.

فنون الرّكح

FR : Arts de la scène

EN : Stage arts

إذا كان مصطلح فنون العرض المرادف لفنون الفرجة، عاماً شاملا لكل ما يمثل مادة للمشاهدة (مغناة* ملهاة إيمائية* مسرح دمى، سرك، سينما)، فإنّ مصطلح فنون الركح موصول بصفة حصرية بالمسرح، وهو يحيل على ما يتطلبه العرض، لا فقط أثناء الإنجاز وإنما أيضاً في مراحله التمهيدية.

ولقد حاول أصحاب الاختصاص ضبط هذه الفنون، فوصلوها بالخانات التالية:

- المهارات: تأويل النص، العمل على ملاءمته لمقتضيات الركح، إدارة الممثلين، إنجاز بعض الأعمال اليدوية ذات الصلة، تصميم الملابس، ونحوه.
- الممارسات: الأداء*، تغيير الزخارف إلخ

- التقنيات: الإضاءة الخلفية*، الإضاءة السوداء* والمؤثرات الصوتية (ر. الضجيج المصطنع).

فنون العرض

FR : Arts de la représentation
EN : Performing arts

(ر. فنون الركح).

فنون الفُرجة

FR : Arts du spectacle
EN : Spectacle arts

(ر. فنون الركح).

الفني الدّرامي

FR : Dramaturgiste
EN : Dramaturgist

هو اختصاصي في الفنيّة الدرامية. ويتقاطع اللّفظ من حيث الدّلالة، مع مؤلّف النّص الدرامي*، إذ ينهض بالكتابة الدرامية* أيضاً. ولكّنه بالإضافة إلى ذلك، يقوم بدور المستشار الفني المحترف الذي تشغّله الفرق وبعض المخرجين للتّوثيق والترجمة* والتصرف والاقتباس*.

ولقد ميّز النقّاد المسرحيون الألمان استنادا إلى هذه الفوارق بينه وبين المؤلف؛ فأطلقوا على الكاتب المسرحي لفظ dramatiker وعلى المختص في الفنية الدرامية عبارة dramaturgiste التي انتقلت أيضاً إلى الأنجليزية.

الفنيّة الدراميّة

FR : Dramaturgie
EN : Dramaturgy

(ر. البنية الدرامية).

الفنيّة الدراميّة المُغلقة

FR : Dramaturgie fermée
EN: Closet dramaturgy

(ر. الفنية الدرامية المفتوحة).

الفنية الدراميّة المفتوحة

FR : Dramaturgie ouverte
EN : Open dramaturgy

تُصاغ النصوص الدرامية إمّا باعتماد فنيّة دراميّة مفتوحة أو مُغلقة.

والمقصود بالانفتاح كما بيّنه أُمبرتو إيكو (ر. الأثر المفتوح) هو قدرة النّص على استيعاب أكثر من قراءة وتأويل، كأن يترك النّص والعرض فراغات فتُثار أسئلة متعلّقة بمصير الشخصيات ومآل الأحداث مثلاً.

في المقابل، تعمل الفنية الدرامية المغلقة على توجيه المقروئية نحو محاور خطابيّة بعينها، بحيث تجد كلّ أوْجُه الصّراع والتناقضات مستقرّا لها وحلاّ بنهاية المسرحية.

الفوق عنونة

FR : Surtitrage

EN : Surtitles

في التّظاهرات المسرحية العالمية التي تحتضن عادة عروضا في عديد اللغات، تعتمِد بعض اللجان المنظّمة، حرصًا منها على تعميم الفائدة وتجاوز عائق اللّغة، وسيلة شبيهة بتلك التي ألفناها في الأشرطة السّينمائية المُدبلجة والمتمثّلة في ترجمة فحوى الحوار* بطريقة مُقتضبة على شاشة مثبّتة في آخر الركح*.



قاعدة الوحدات الثلاث

FR : Règle des trois unités

EN : Unities rule

تنصّ هذه القاعدة في الكتابات النظريّة التي وَضعت أسس الفنيةُ الدرامية الكلاسيكية وضبطت توجّهاتها العامّة في القرن السّابع عشر، على وجوب احترام المؤلّف المسرحي في أعماله وَحدة الزمن ووَحدة الفعل ووَحدة المكان.

- وِحدة الزّمن: وتتمثّل في ضرورة إخضاع محور الأحداث إلى معيارٍ زمني محدّد بحيث لا تتجاوز مدّة هذه الأحداث التي تتضمنّها الحبكة* من بدايتها إلى نهايتها اليوم الواحد أو اليوم الشّمسي حسب عبارة البعض.

- وِحدة الفعل: تفترض هذه الوحدة تنزيل الأحداث الرّئيسية والفرعيّة في المسار نفسه، بحيث تُشكّل مُجتمعة حبكةً واحدة خالية من كلّ عمليات التعقيد كالتّضمين* وما شاكله.

- وحدة المكان: إنّ المقصود بها هو المحافظة على نفس الإطار المكاني أو الفضاء الرّكحي* من المشهد الافتتاحي إلى المشهد الأخير. وفي ذلك مقاطعة لتعدّد الفضاءات وهو إجراء انتهجه مسرح القرون الوسطى في عمومه. واعتُبرت قاعدة الوحدات الثلاث في طرحها ومقاصدها تكبيلا لملَكة الخلق والإبداع، وسيفا مسلّطا على أعناق الكتّاب الكلاسيكيين الذين انصاعوا لها وإن على مضض. لقد وُجّهت لهذه القاعدة وللفلسفة التي تحتكم إليها عموماً عديدُ المآخذ نظراً لآثارها السّلبية كاللجوء إلى فكّ العقدة* بطريقة اعتباطية لإنهاء أحداث المسرحية احتراما لوحدة الزّمن؛ أو الإكثار من المخاطبات المسهبة ذات المحتوى السّردي لنقل أحداث تدور خارج الركح القارّ احتراما لوحدة المكان. لكن، رغم هذه النّقائص الضّاغطة المكبّلة، لا يجب التقليل من القيمة الأدبيّة الفنية التي يزخر بها المسرح الكلاسيكي* الذي ترك لنا روائع خالدة بفضل عبقرية بعض الكتّاب.

قائد الألعاب

FR : Meneur de jeu

EN :Master of ceremonies

ثمة صيغتان مختلفتان يتجسّد من خلالهما مفهوم قائد الألعاب:

في بعض الأعمال الدرامية، تُطلق هذه التسمية على شخصية أو أكثر تتفاعل مع بقية الشّخصيات، وتنهض بالفعل* بموجب المهام الموكلة إليها. وهذا ما ينطبق، مثلاً، على الشّخصيات المُعاينِة (بكسر الياء) في الملهاة العاطفية*.

أمّا في ما سواها، على غرار مسرح الأسرار، فإنّ قائد الألعاب ليس كائنا ورقيا وإنّما شخص مادي يدير الألعاب من الخارج ويتدخّل لا في مجريات العرض فحسب، لكن في ما يسبقه وما يتخللّه وما يعقُبه. وهذا ما يبوئه مكانة المخرج ولو أنّ الحديث عن الإخراج* في الفترة التي أشرنا إليها هي دون شك مفارقة تاريخية. *

يقول أحدهم في وصف مهامّ قائد الألعاب ما يلي: «له حضور لافت على الرّكح* وفي خفايا المسرح، ينظّم صفوف الأطفال عند تأهّبهم لتحيّة عيسى (عليه السلام) وهو يدخل القُدس، كما يبّين للمؤدّين كيف ومتى يتنقّلون من مكان إلى آخر، ويتوجّه للحاضرين الذين يتدافعون لمتابعة مراحل العرض، بخطاب مطمئن ويشرح لهم خلال العرض، الأبعاد الدّينية العصيّة على الفهم في هذا المشهد أو ذاك، ويدعوهم إلى تناول بعض المأكولات أثناء الاستراحة*، ويلخّص لهم في بداية الحصّة المسائية أهمّ الأحداث التي تناولها العرض في الحصّة الصّباحيّة إلخ.

قائد الجوق

FR : Choryphée

EN : Choryphaeus

هو رئيس المرنِّمين في المسرح الإغريقي، يسهر على تحقيق الانسجام بين أفراد الجوق عند الإنشاد. ويتولّى في بعض المقاطع التحاور مع الآلهة أو مع شخصيّات أسطورية.

وحين انفصل لأوّل مرّة عن الجوق* كي يحاور، قام بوظيفة أوّل ممثّل في تاريخ البشرية.

قائمة الشّخصيات

FR:Dramatis personae

EN : Dramatis personae

(ر. الممسرحية).

القراءة العرض

FR : Lecture-spectacle

EN : Public reading

دأب مهرجان أفينيون Avignon بفرنسا في دورات عديدة، على إرساء تظاهرة فريدة من نوعها لتأثيث بعض سهراته، أصبحت تُعرف بالقراءة العرض. وهي كما توحي التّسمية، عمل إبداعي يعتمد في المقام الأوّل على القراءة المعبّرة لنصّ أو مجموعة من النّصوص، ترافقها بعض المؤثّرات الضّوئية والصّوتية حسب مستلزمات العرض.

وعلى غرار الأمسيات الشّعرية التي تُقام في أرجاء الوطن العربي، والتي يُعدّ فيها الشّاعر حجر الزّاوية لتكتسب بريقها وتوهّجها، فإنّ المحدّد الرّئيسي والوحيد لنجاح هذه النّوعية من العروض، واستقطاب الجماهير المتفاوتة عُمريّا وثقافيّا، يبقي دون شك المؤدّي أو الممثّل*، خاصة إذا علمنا أنّ النّصوص التي يعتمدها، لا تعتبر منطلقا جيّدا للعمل الإبداعي، ولا مادة ليّنة للتّطويع؛ ولذلك تبقى عصيّة علي المَسْرحة*، إذ غالباً ما تكون النّصوص سردية أو حجاجيّة أو مقالات صحفية. وهذا ما يجعل من إقدام أيّ ممثّل على هذه الأعمال رهانا غير محسوب العواقب.

إنّ أروع مثال علِق بذاكرة روّاد مهرجان أفينيون هو العرض الذي قدّمه جون لويس بارو J.L.Barrault انطلاقاً من نصوص سردية لرابلاي Rabelais. وقد وظّف فيه، بقدرة فائقة مُعجم المؤلّف الدّافق، وجُمَله المتداخلة المتراصّة، ونَفَسَه الصّاخب الهزليّ في الآن نفسه.

القراءة المسرحيّة

FR : Lecture théâtrale

EN : Theatrical reading

في مرحلة من مراحل الإعداد للعرض، يتولىّ الممثّلون قراءة نُصوصهم – قبل حفظها أو بعده – بملابسهم اليوميّة ودون اللّجوء إلى ا لتّمثيل أو استعمال اللّواحق*.

ويمكن أن ينجرّ عن القراءة المسرحيّة التي يُنجزها الممثّلون فرادى أو جماعة في بعض الفِرق إعادةُ توزيع الأدوار عندما لا يتمكن أحد العناصر من إبراز مكامن القوّة في النّص أي في نَسَقه ونفسه وإيقاعه الدّاخلي.

القِرامُمَسرحيّة

FR : Didascalecture

EN :Didascalecture

(ر. الممسرحية).

القُرُبيّة

FR : Proxémique

EN : Proxemics

هي نظرية وضع أسسها المعرفية ومنوالها الإجرائي الباحث الأمريكي في علم الإناسة الاجتماعية إدوارد هال في كتاب له بعنوان **المسافة الخفيّة** Edouard Hall,The hidden dimension

تتناول هذه المقاربة دراسة المعنى الرّمزي لتموقُع الإنسان في الفضاء المادّي انطلاقاً من تشكّل العلاقات فيه. ففي بعض المجتمعات التي يصفها أحدهم بالباردة، تتّسم علاقات البشر في الفضاءات العامّة التي يتحركون فيها بنوع من الجفوة والتباعد، في ما تكون هذه العلاقات في فضاءات أخرى كإفريقيا والعالم العربي أكثر حميمية، فتُترجم على سبيل المثال بالعناق.

وظف النّقد المسرحي نظرية القربيّة لدراسة كيفيّة استغلال الشّخوص المتجاورة في الفضاء الركحي*، لإبراز طبيعة العلاقات بينها من

ناحية (علاقة الخادم بالسيّد والمحبّ بحبيبته مثلاً) والدّوافع النفسيّة التي تطبع هذه العلاقات وتُكيّفها من ناحية أخرى (التملّق، التودّد، المناورة)؛ وهذا ما يتجلّى على سبيل الذّكر، في انزواء الشّخصية المأساوية في لحظة من اللّحظات، أو في ركوع المحب أمام حبيبته في الملهاة العاطفية*.

قسم الأشياء

FR : Classe des objets

EN : Class of objects

(.مسرح الأشياء).

القصص التّحاوري

FR : Récit dialogué

EN : Dialogued story

غالباً ما يسعى الكتّاب المسرحيون إلى تجنّب المخاطبات المسهبة ذات المحتوى السّردي لعدم ملاءمتها لطبيعة النصّ المسرحي*، ولانتفاء الصّبغة التّحاورية بين الشخصية السّاردة وبقيّة الشخوص. ومن بين الوسائل الدراميّة التي يعتمدونها للحفاظ على مقوّمات الحوار* نذكر القصص التحاوري المتمثّل في تفكيك السّرد إلى نَوى وتوزيعها على أكثر من شخصية*. وتفترض الخاصيّة التّوزيعية لهذه الوسيلة، لكي لا تتمّ بصورة اعتباطيّة أو اصطناعيّة، معرفةَ الشّخصيات السّاردة المسبقة بمحتوى السّرد.

قفص الرّكــــح

FR : Cage de scène

EN : Stage house

يضمّ قفص الرّكح في المسارح المشيّدة على الطريقة الإيطالية ثلاثة فضاءات أو أقسام:

- الخشَبة: وهي الجزء الوحيد الذي تدركه أنظار المتفرّجين.
- الفضاء السُّفلي حيث تتحرّك فرق الآلاتيين لتُنجز أعمالَها كلّ حسب مجال تخصّصه.
- سقف قفص الركح* وهو المنطقة التي تعلو خشبة المسرح.

اعتمد الإيطاليون هذا التّصميم لأنّه يحقّق النّجاعة القصوى عندما يتمّ رفع الزّخارف أو إنزالها في اتّجاه عمودي؛ وهذا ما يفسّر انتشاره السّريع في بقيّة الأمصار.

القنـــــاة

FR : Canal

EN : Channel

تُحدّد القناة في أحد تعريفاتها، على أنّها أداة للتّواصل بين النّاس. وهي عبارة عن جهاز يتضمّن علامات تختلف طبيعتها باختلاف طبيعة القناة، فثمّة حسب تقسيم اللّسانيين والاتّصاليين ثلاثة أنواع من القنوات: لغوية، موازية للغة، وغير لغوية.

القناة اللّغوية تقوم على نوعين من العلامات:

- علامات مكتوبة: أقوال الشخصيات، مثلاً، في النّص المسرحي.
- علامات صوتية: الأقوال التي ينطق بها الممثّل* أو تلك التي نتبادلها في ما بيننا في الحياة اليومية.

القناة غير اللّغوية: وتتمحور كل مقوّماتها أو ركائزها حول الجسد وكيفيّة توظيفه وهي:

- حركات الجسد كالطأطأة والإشارة بالبنان..
- وضعية الجسد مثل الانحناء والجلوس، والوقوف.
- تعابير الوجه ومنها التّحديق والابتسامة، والتّكشير...
- المظهر الخارجي كاللباس* والحلاقة والحليّ.

القناة الموازية للغة: لهذه القناة علاقة عضوية بالقناة اللّغوية، فهي لها في مقام الوعاء، إذ تحوي علاماتها الصوتية، وما كلمة الموازاة أو التوازي في المصطلح إلا تأكيد على معاني الارتباط والاحتواء.

وتشتمل القناة الموازية للغة، على عناصر تحدّد طبيعة التواصل الشّفوي ومنها:

- النطق: سليم، معتلّ.
- الصوت: حادّ، مضخّم، جهوري.
- النسق والإيقاع: رتابة، سرعة، بطء، توقف، تقطّع،

ذلك، وتنتظم كل القنوات في ما بينها لتُقيم علاقات مختلفة، تتحدّد ملامحُها حسب دوافع ومقاصد مستعمليها؛ فإمّا أن تكون هذه العلاقات منسجمة، وذلك عندما تتعاضد القنوات الثلاث لتأكيد نفس المعنى، (كأن يستحسن المتكلم شيئاً ما يستشفّه المتقبّل من فحوى القول وطريقته والحركة المرافقة له)؛ وإمّا أن تكون متنافرة عندما تأتي الحركة في مضمونها، مثلاً، مُغايِرة للمعنى الذي يحمله القول (كأن تقول: «فلان ذكي جدا» في حين أنّ الحركة تفيد العكس إلى غير ذلك من الصّور والاستعمالات).

القناة غير اللّغوية

FR: Canal non verbal

EN: Non verbal channel

(ر. القناة).

القناة اللّغوية

FR : Canal verbal

EN : Verbal channel

(ر. القناة).

القناة الموازية للّغة

FR : Canal paraverbal

EN : Paraverbal channel

(ر. القناة).

القِنـــــاع
FR: Masque
EN: Mask

وُجد القناع منذ القديم في حضارات متعدّدة، كالبابليّة والسومارية والفرعونية والإغريقية والرّومانية والقرطاجنيّة وغيرها. وقد ارتبط في غابر الأزمان بالسّحر والطّقوسي بصفة عامّة (أقنعة المآتم مثلاً). وارتبط لاحقاً بجوّ المساخر*. ولم يكتسب صفة ثقافية وفنيّة بينّة إلاّ بعد انفصال الثّقافي عن الطّقوسي وبروز فنّ المسرح الذي ظل ملازما للقناع حتى اليوم.

ويقول الشّاعر الرّوماني هوراس Horace في مؤلّفه **الفنّ الشعري** L'art poétique إنّ أوّل من استعمله بهذه الصّفة هو تاسبيس الذي قدّم في مسرحه الجوّال، كما تذكر الأسطورة، ممثّلين لُطّخت وجوههم بالثّمالة، أي ما يتبقّى في كؤوس الخمر من ترسّبات. ثم جاء أسخيلوس Eschyle فصنع صراحة القناع، وقد استعمل في بعض مسرحياته أقنعة مُخيفة وبشعة كما في مسرحية **الأومينيد** Les Euménides

وثمّة رواية أخرى تقول بأن أوّل من ابتدع القناع ووظّفه دراميا هو الممثّل* هوريول المعاصر لتاسبيس. ولكن أيّا تكن الرّواية والحقيقة، فللقناع وظائف متعددة: المحاكاة والتخفّي، وتحرير الهوية، وخلق تأثيرات معيّنة لدى المتلقي.

وقد اتخذ القناع في البداية شكل المساحيق أو الطّلاء الذي يوضع على الوجه. ثمّ صُنع من لَحَى الأشجار، فاللّوح، فالمرمر، فالجِلد، فالطّين الذي يُبسَط على قماش يُغطّي وجه الممثّل* حتى يأخذ الشّكل اللاّزم، ثمّ يقع تجفيفه. في ما بعد استُعمل الجبس، وفي عصرنا الحاضر الموادّ التوليفية الكيمياوية.

وبخصوص المحطّات التي مرّ بها القناع، تُمثّل الفترة الإغريقية منعرجا هامّا، فقد كان يُفيد الشّخصية وأصبح مرادفا دلاليا لها Personae لارتباط كل منهما بمفهوم الدّور. وقد استُعمل كوسيلة لتحديد المظهر الخارجي للشّخصيات المتقمّصة. ولم يحجب في البداية التعابير أو يطمسها، كما قد يتبادر إلى الذّهن، وإنّما كان يعمل على إبرازها، وكانت هذه التّعابير مُجسّدة عليه بطريقة واضحة للعيان (تضاريس التّجاعيد والتّكشير والحزن والفرح والرّعب..). وحين تبلورت الأجناس الدراميّة*، اتّخذ القناع أشكالاً تفيد هذه الأجناس ونوع الشّخصية والنفس* الدرامي: أقنعة للمأساة* توحي بالخوف والبشاعة كقناع الغرغون مثلاً، وأخرى للملهاة* توحي بالتندر والسخرية، وثالثة للدراما الساتيرية* تحيل على كائنات خرافية، إلى غير ذلك.

وبالمرور من القناع الإغريقي إلى القناع الرّوماني، ازداد التّركيز في صنع الأقنعة، على محاكاة الواقع وعلى التّدقيق في تجسيد تعابير الوجه، كما تُبيّنه بعضُ الأقنعة المرمرية الموجودة في المتاحف، وتبعا لذلك تطوّر عددها وأنواعها مقارنة بالأقنعة الإغريقية ليبلغ 28 في المأساة و48 في الملهاة* مثلاً. ويُستعمل في تبيان هذا الاختلاف وذلك الثراء شكل الحواجب وأنواع اللّحي والشعر

وتعبيرة السّحنة إلخ. وقد بلغت الصّناعة درجة من الدقّة والإتقان حتى أنّها مكّنت من شحن القناع بإيحاءات تعبيريّة هامّة، فأصبح قادرا على الإشارة والتّسمية. لذلك صُنعت أقنعة مجسّمة لمختلف الأدوار (الشّيوخ والعبيد..) والهيئات (قناعان لشخصيتين متلازمتين، تظهر على أحدهما ابتسامة عريضة وعلى الآخر تكشيرة وتقطيب، أقنعة تحمل الشيّء ونقيضه: الجانب الأيسر منها يوحي بالسّكينة والهدوء، أمّا الجانب الأيمن فيدلّل على الغضب، أقنعة لشخصيات ماكرة دسّاسة تتميّز باختلاف في رسم الحاجبين، فأحدهما مرتفع والآخر منخفض.).

أمّا في العصر الوسيط، فلئن حافظت الأقنعة على ثرائها، فقد تغيّرت الدّلالة؛ إذ أصبح القناع، لاعتبارات دينيّة، يُعرف بـ«الوجه المزيّف»، وهذا ما يُبيّن ارتباطه الوثيق بماهية المسرح بمعنى من المعاني بما هو وسيلة للتّخفي والمواراة. وقد اقترن في هذه الحقبة التّاريخية بنظرة تحقيريّة للفنّ الرّابع، «فالوجه الذي أبدعه الله تعالى»، حسب رأي رجال الدّين، لا يمكن أن يحمل تعبيرات أو تكشيرات فنّ مُدنّس، ولهذه الأسباب أُجيز استعمال القناع ليحفظ الوجه من هذا التّدنيس.

ومع ظهور الملهاة المرتجلة* القائمة على شخصيات الخدم المرحة، اكتسب القناع ألَقا جديدا، وطغت عليه التّعبيرات الهزلية والتحريفيّة، خصوصاً الموروثة عن الهرجة*. وظهرت إلى جانب ذلك نصف أقنعة جلدية ملوّنة لترتبط بشخصيات دون أخرى كالقناع الشهير لأرلوكان*.

وأمّا في القرن السابع عشر، فقد كان القناع ضروريا خاصة في أدوار التنكّر*، ذلك أن النّساء كنّ ممنوعات من التّمثيل، فيضطرّ الرّجال إلى القيام بالأدوار النّسوية تحت الأقنعة الدّالة على ذلك.

وفي القرن الثّامن عشر، وقع التّخلي جزئيا عن الأقنعة، فرغم أنّها تواصلت مع المغناة*، فقد حُجبت في الدراما الجادة، التي لا تتطلّب مثل هذه اللّواحق*، لأن السّائد فيها هو البعد الإيديولوجي.

وفي التّاريخ المعاصر، تطوّرت استعمالات القناع كثيراً بتطوير التّقنيات السّينوغرافية والمقاربات الجماليّة. فلقد استعمل برشت Brecht، على سبيل المثال، خدمة للتغريب أو المباعدة* أقنعة مُحايدة أي خالية من كلّ تعبير ليجرّد الشّخصية* من واقعيتها، ويُعيق كل تحويل عاطفي وكل تماه.

وفي الزّمن الحديث اتّسم نحت القناع بالغرابة في بعض الأحيان، وهذا من شأنه أن يُثري العلامات البصرية والتمسرحية بصفة عامة. لقد اختزل طاقات تعبيرية هائلة في كيفية صنعه وطرائق توظيفه، وأصبح امتداداً للجسد وانفتاحاً له في آن، لما يحوي من إمكانات دلالية ضخمة وغير مألوفة. مثال ذلك قناع الوجوه الثلاثة الذي صنعه مصمّم الزّخارف رادو بوروزاسكو Radu Boruzescu لدور الممثّلة آن بروكنال Anne Prucnal في مسرحية **المستقبل في البيض. لأوجان يونسكو** E. Jonesco,L'avenir est dans les oeufs.

قَيّم الاستدالة

FR : Régisseur

EN : Assistant stage manager

(ر. دفتر الاستدالة).

قَيّم الإضاءة

FR : Directeur de lumières

EN : Electrician master

(ر. الإضاءة).

قيّم الضّجيج المُصطنع

FR: Bruiteur

EN: Sound effects engineer

(ر. الضجيج المصطنع).

قيّم اللّباس

FR : Habilleur

EN : Dresser

يتلقّى قيّم اللّباس*، في المدارس المختصة بالمهن الفنية، علاوة عن التكوين النظري (تاريخ الفنّ)، تكوينا تطبيقيا متنوّعا (دراسة طبيعة الأقمشة وخصائصها، الطّرائق المُثلى لحفظها، الكيّ، الحلاقة، الخياطة).

يعمل قيّم اللباس (أو المقيّف كما يسمّيه بعضهم) في فضاءات ضيقة كخفايا المسرح ومقصورة الممثل* النجم والعربة – المقصورة عندما يتعلّق الأمر بالمسرح الجوّال*.

وبالإضافة إلى حضوره الدّائم أثناء العرض المسرحي أو التّصوير السينمائي، يتدخّل هذا الحِرفيّ بين المشاهد أو المقاطع المُصوّرة لمساعدة الممثّلين على تغيير ملابسهم أو رتق ما تمزّق منها. ونظراً لطبيعة المهنة وما تتطلّب من مؤهّلات (بشاشة، رقّة وما شابه ذلك)، يتّجه القطاع إلى إسنادها إلى العنصر النّسائي ناهيك وأنّ دور المقيّفة لا ينحصر في هذه الأعمال وإنّما يتجاوزها للإحاطة النّفسية بالممثّل*، فهي التي تُهدّأ من روعه وتحفّزه عند الحاجة.

قيّم اللّواحق

FR: Accessoiriste

EN: Propertyman

يتولىّ قيّم اللّواحق بتوجيهٍ من المخرج، إحضار بعض اللّواحق* أو صنعها حسب نوعيّة الزّخرفة المطلوبة. كما يُعهد إليه بتوفير ما يستلزمه لباس الممثّلين من متمّمات. (حلي، قبعات، إلى غير ذلك).

القيميّة

FR : Axiologie

EN : Axiology

القيمية في منطلقاتها النظرية والفكرية هي بالأساس مدخل فلسفي اعتمده عدد كبير من

الفلاسفة على غرار هنريش ريكارت Heinrich Rickert وماكس شيلار Max Scheller لدراسة كلّ الإشكاليات المتعلّقة بالقيم على المستوى الأخلاقي أو الجمالي: كيفية المقاييس المعتمدة لتبويبها، من حيث إطلاقيتها أو تنسيبها، وكيفية توظيفها في الخطاب الحجاجي مثلاً للإقناع أو لإصدار الأحكام.

إنّ علاقة القيمية بالإنتاج الفنّي والأدبي علاقة ثابتة ومؤكّدة يمكن رصدها من أوجُه وزوايا متعدّدة ومتداخلة نورد بعضها بشكل مُقتضب:

- كلّ عمل إبداعي يحمل بالضّرورة في تصوّره وتشكّله - وهذه من المسلّمات - منظومة قيمية متكاملة، جماليّة وأخلاقية تُستشفّ من فحوى القول بقطع النظر عن اختلاف قنواته وطرائقه وبناء الشّخصيات ومساراتها ومحتويات الفضاء، ف»كل شيء يحمل قيمة» كما يقول أحد النقاد.
- إذا ما اقتصرنا على البعد الأخلاقي واختزلنا هذه القيم في كلمتين أساسيتين هما الفضيلة والرّذيلة، فإنّ ما نلاحظه إجمالا دون أن نجعل من ذلك قاعدة، هو ارتباط نوعيّة القيم بالجنس الذي يصاغ فيه الأثر، فإذا كانت المشجاة* مثلاً موسومة بتكثّف القيم السّلبية (الكذب، المخاتلة، الدّهاء، العنف إلخ) فإنّ الطاغي في المسرحيات الوعظية هي قيم الحقّ والعدل والسّماحة. كل عمل إذن، يطرح (حسب الجنس أو المدرسة الأدبية أو الفنية التي ينتمي إليها ويستمد منها مقولاته) أوضاعاً تتمحور حول هذه النّوعية من القيم أو تلك.

هنالك مسألة أخيرة تستحقّ أن نتوقّف عندها بعض الوقت، وهي علاقة الأدب الهزليّ بالقيَم. إنّ أهم وظيفة للمؤلّف المسرحي والهزلياتي تحديداً هي التثبّت من مدى مطابقة القيم التي يشتغل عليها في نصّه مع منظومة القيم التي يعتمدها الجمهور، والتي تَبرُز من خلال ردود أفعاله أثناء العرض. فإذا عبّر الجمهور، مثلاً، عن استهزائه بالبخيل وبتصرفات الشيخ المتصابي في مسرحيتي موليير Molière وهما على التوالي **البخيل** L'Avare و**مدرسة النساء** L'École des femmes، فذلك دليل على أن القُطب الباثّ والقُطب المتقبّل (أي الكاتب والجمهور) يستندان إلى القيم نفسها. أما إذا كانت الرّدود مغايرة (استحسان هاتين الشخصيتين وتأييد تصرّفاتهما)، فمعنى ذلك أنّ المجتمع قد تفشّى فيه الانحلال الأخلاقي، وما على أصحاب القرار والشأن إلاّ التدخّل لمعالجة أسباب هذا الانخرام.



الكتابة الدراميّة

FR : Ecriture dramatique

EN : Dramatic writing

تختلف الكتابة الدرامية من حيث الصياغة أو البناء النصّي عن غيرها من الكتابات الروائية والشعرية ونحوها، فالكاتب إذ ينطلق من أحدوثة وينشئ حبكة تحكمها الخيوط الدرامية*، فإنّه يُخضع الكتابة لهيكلة يختصّ بها المسرح دون سواه: نصّ يحوي مولّدات العرض*، يتفرّع إلى حوارات وممسرحيات تُؤطّر أو تتخلّل الحوار*، وتقطيع إلى فواصل أو لوحات، وأدوار منفصلة عن بعضها بعضاً حتى يتسنّى تقمّصها من قبل الممثّلين.

تُصنّف الكتابة الدراميّة إلى فرديّة وجماعيّة:

- فردية يُنجزها مؤلّف درامي لوحده، إمّا من تلقاء نفسه أو بطلب من شخصية مرموقة نافذة أو من إحدى الفرق (ر. المسرح الطّلبي).
- جماعيّة، إذ ينطلق أعضاء الفرقة من خطاطة وينشئون عن طريق الإبداع الجماعي* والارتجال نصا دراميا بالمكوّنات التي ذكرنا.

وتختلف أنماط الكتابة الدرامية باختلاف الأجناس من ناحية، واختلاف المدارس من ناحية أخرى، فكتابة المُشيهد* تختلف عن كتابة ملهاة الجادة مثلاً، وكتابة المسرح الرومنسي تتباين وكتابة المسرح الكلاسيكي*. على أن الكتابة الدرامية، وإن استوفت كل الشروط التي تميّزها عن بقية الصّياغات، لا يمكنها أن تمرّ إلى الخشبة إلاّ إذا توفّرت على لغة درامية*.

الكتابة الرّكحيّة

FR : Ecriture scénique

EN : Scenic writing

هي كتابة «تجسيدية» بما أنّها تعني الإخراج*. ويُقصد منها تحويل النصّ المسرحي إلى عرض بما يتطلّب من عناصر ماديّة (مرئية أو سمعية) وهي لا تتجسد كما هو معلوم إلاّ على الركح*. لذلك سُمّيت كتابة ركحية؛وغالباً ما تُدوّن على كراس الاستدالة*، وهو ما يفسّر نعتها بالكتابة.

كرّاس الإخراج

FR : Cahier de mise en scène

EN : Specifications staging

مرادف لدفتر الاستدالة

الكِساء

FR : Habit

EN : Dress

الكساء غاية في حدّ ذاته، على عكس اللّباس*، فهو لا يُصمّم في علاقة بالشّخصية* المتقمّصة والزّخرف* والوضعيّة الدراميّة. وحتى إن حصل ذلك، يظلّ الكساء مقصوراً على الطّابع المحليّ* وعلى الوظيفة التزيينية الصِّرفة.

لقد كان ثانوياً حتى القرن الثّامن عشر، إذ كان الممثّلون يرتدون ما يتوفّر لديهم، إمّا ثيابهم العادية اليومية، أو الثّياب التي يتلقّونها هديّة من النبلاء والأثرياء والتي لا تكون لها في غالب الأحيان علاقة بالدّور.

يصنّف الكساء إلى بورجوازي وفرنسي وروماني وغيره.

الكساء البورجوازيّ

FR : Habit bourgeois

EN: Bourgeois - style clothes

ثياب عادية يشتريها الممثّل* من ماله الخاص، لأنّ الدّور الذي يقوم به صامت أو وظيفي (أي غير ذي بال).

الكِساء الرّوماني

FR : Habit à la romaine

EN : Roman - style clothes

اعتُمد هذا الكساء إبّان القرن السابع عشر في عروض نصوص استمدت مادّتها من التّاريخ الرّوماني كما في بعض مسرحيات راسين Racine. وقد انبهر لويس الرّابع عشر بهذا الكِساء الموصول بالقوّة والعظمة، واعتمده في سباق العربات الرّومانية التي تقع بين قصري اللّوفر والتويلوري. ولكنّه لم يحافظ عليه كما هو، بل أدخل عليه تعديلات وهجّنه، فقد عوّض الدّرع ونسيجه المقصّب بخيوط الحرير والذّهب، والشّرابات التي تُحلّي الأكتاف بشرائط معقودة. أمّا الطِّماق المصنوع من الجلد أو المعدن والذي كان الجنود اليونانيون القدامى، ومن بعدهم جنود الرومان يحيطون به سيقانهم فقد عُوّض بأحذية ثقيلة مطرّزة بالحرير. وبذلك أصبح هذا الكساء شاذّا ومحلّ سُخرية فوقع التخلّي عنه سريعا.

الكِساء الفرنسيّ

FR : Habit à la française

EN : Frensh - style clothes

صِنْف من الثّياب يغلِب عليه البهرج والغرابة والطّرافة، إذ يتشكّل عند النساء من فساتين مقفوفة أو مقبّبة، وعند الرّجال من قُبّعات مُحلاّت بريشة، ومعاطف طويلة. وهو كساء يعطّل حركة الممثّل*، لذلك عمل مصمِّمُو

اللّباس والمخرجون على التخلّي عنه بحثا عن لباس يحرر الحركة.

الكلام المُفخّم

FR : Déclamation

EN : Declamation

يُفيد المصطلح الإنشادَ وتفخيم التلفظ وهو جزء من الإلقاء الذي هو أعمّ وأشمل.

والتأدية المفخّمة سليلة البلاغة اللاّتينية القديمة كما ورثها سيسرون Cicéron عن الإغريق. وقد مثّلت بابا في الخطابة، إذ يتعلّمها الخطيب ضمن طرائق تكييف الصوت بنجاعة حسب المقصدية والأسلوب، وشكلِ الخطاب، ليؤثر في المتلقي ويستطيع إقناعه بيُسر، وشحنَه بعواطف مختلفة.

وقد بيّن الناقدان دومينيك باكاي Dominique Paquet ومارمنتال Marmontel أنّ الكلام المفخّم هو الذي ولدّ الإيقاع ومن ثَمّ التّقطيع الشّعري* والموسيقى. كما انعكست حركة الصّوت على الجسد، فكان الرّقص والمسرح.

وتطوّر الكلام المفخّم بالخصوص مع الشّعر الملحميّ القديم القائم على المشاعر اللاّهبة والأغراض المؤثّرة من حماسة، وفخر وغيره.

وكان هذا الضّرب من التَكَيّف الصوتي يُؤدى في البداية بالسّليقة ثم وقع تقنينه، وأفرز قواعد وتقنيات يُراد منها السّيطرة على الجرس الموسيقي، وقوّة الصّوت وتدفّقه، وطرائق تكيّفه وِفق الموضوع والمقام والأهداف المرجوّة، مع احترام علامات الوقف والمواطن الإيقاعيّة.

وفي المسرح، فرض هذا التقنين التّقيّدَ بالخصوصية الأجناسيّة؛ فالمأساة* تستوجب تفخيما وإيقاعا بطيئا بحُكم النَّفَس المأساوي الطّاغي فيها، على عكس الملهاة* التي تستلزم إيقاعاً سريعاً، موسوماً بالحيويّة، باعتبار أنّ الهدف هو الهزل* والإضحاك.

وقد برزت هذه الصيّغة من التّأدية بشكل لافت في العصر الوسيط، ومثّلت حجر الزّاوية في التّأثير والإقناع مع مسرح الأسرار. وكان الممثّلون يتقيّدون بدقّة، بالمستلزمات العروضية (بما أن النّصّوص المسرحية كانت شعرية) وبكلّ ما من شأنه التأثير في أحاسيس المتفرج، بغية إقناعه بمحتوى العقيدة الدينية والانتصار لها.

وكان الممثلون يتدربون على الأداء المفخّم بتعدّد الصّيغ الصّوتية والتكيّف الإلقائي حتى يتوصّلوا إلى التأدية الملائمة. وكانت هذه التمارين الشّاقّة موقّعةً، حسب مؤرّخي المسرح، بعزف على آلة موسيقية، وببعض الحركات اليدويّة؛ مما يبيّن العلاقة الوطيدة بين الإيقاع والجسد والصوت، وتقاطع هذه العناصر وتلازمها في الفنون التي ذكرنا آنفا.

وتمادى التشبّث بالكلام المفخّم والعمل به حدّ المبالغة، فانقلب الشّيء إلى ضدّه؛ إذ أصبحت هذه التّأدية في النّصف الثّاني من القرن السابع عشر مُصْطنعة رتيبة ومُحقَّرة لِما صارت إليه من تقعّر وخِواء، كما نبّه إلى ذلك ديدرو Diderot الذّي دعا إلى الواقعيّة في التأدية، واحترام بناء الشخصية* المُتقمّصة وخصوصيّة خِطابِها وأحاسيسها والوضعيّة الدراميّة* الموصولة بها.

وركّز الممثّل* طالما Talma من ناحيته، على المعاني السّالبة والمُحقّرة في الكلام المفخّم، التي تجعل من المؤدّي المُسرف أضحوكة، وبذلك قَبَرَ ظرفيا، هذه التأدية بواسطة تحاليله السّاخرة الهجائيّة.

ولكنْ مع ظهور النظريات المعاصرة لفنّ الممثّل*، ظهر هذا المصطلح من جديد. وقد وقع التأكيد في هذه النّظريات أنّ الصوت ليس مفصولا أو مستقلا عن قنوات أخرى، وأنّ التأثير في المتلقّي لا يقتصر عليه. ولكن بِغضّ النّظر عن الجدل القائم بين ماهو طبيعيّ واقعيّ، وما هو مصطنع فجّ في الإلقاء، يرتبط الكلام المفخّم، كما أشار إلى ذلك بافيس Pavis بفنّ الجسد الذي يعطي الصوتَ أو الكلمة والحركة معنى إيقاعيا جميلاً. وقد تحقق ذلك بنجاعة في بعض العروض.

وتُبرز هذه القناعة أنّ هذه الصيغة من التأدية، متى انتظمت في جهاز جماليّ تواصليّ متكامل وناجع وجب التّشبّث بها وتوظيفها على الوجه الأكمل.



اللاأُحْدوثـــة

FR : Anti - fable

EN : Anti - fabula

ظهر هذا المصطلح في الرّواية الجديدة وانتقل إلى المسرح الجديد في خمسينيات القرن العشرين. وهو يعني غياب المادّة التي ينطلق منها المؤلّف لصياغة الحبكة* بالمفهوم الأرسطي. وهذا ما يُفضي إلى كتابة الأثر انطلاقاً من لاشيء تقريباً، في بعض الأحيان.

وتُعدّ اللاّأحدوثة تقويضاً لأسس الكتابة التّقليدية وتوقا إلى تجديد آلياتها. وهذا ما يشي بنقلة نوعية في التأليف الأدبي، إذ تغيّر مركز الثّقل من «كتابة المغامرة إلى مغامرة الكتابة»و التّلميح داخل النّص إلى طريقة إنجازه.

اللاّبطـــل

FR: Anti - héros

EN : Antihero

اللاّبطل أو «البطل الباطل» كما يقول المسرحي عزّالدين المدني، هو شخصية* محورية تنتفي فيها كلّ سمات البطل بالمفهوم التّقليدي المتعَارف عليه من قوّة، وعظمة وقُدرة فائقة على الإنجاز والفعل. ويندرج هذا البناء للشّخصية* في الثورة على القديم وإرساء مسرح ينتفي فيه الإيهام والتماهي والتّطهير* كما كان الشّأن في المسرح الإغريقي* والكلاسيكي* على سبيل المثال. وقد صنّف بعض النقّاد نماذج من هذه الشّخصية* إلى أربعة أنواع:

- البطل الدّون الذي يفتقر إلى كل الصفات البطولية.
- البطل السّلبي الحامل لصفات مُضادّة كليّا للبطوليّ.
- البطل الخائب الذي يتوفّر على صفات بطولية ولا يبرزها.
- البطل الطّوبوي وهو البطل المجانِب للواقع الذي تمنعه رؤيته المثاليّة للعالم من إنجاز أعمال هامّة وتجعل منه لا بطلا.

اللاّدراميـــة

FR A - dramaticité

EN : Non - dramaticity

(ر. الدرامية).

اللاّزخـــــرف

FR : Anti - décor

EN : Anti - set

تقنية سينوغرافية وجمالية تسم مسرح التّقشف* أو المسرح الفقير، استعملها غروتفسكي إيغالا في التّجريد وشطبا للزّخرف* المحسوس، لتركيز سينوغرافيا الخِواء، وفي ذلك دلالة على أنّ انعدام الزّخرف هو زخرفٌ في حدّ ذاته من خلال الغياب. ولا يظهر ذلك إلاّ بواسطة أقوال الشخصيات أو حركاتها التي تَجْهَد في استدعاء الزّخرف الغائب بشكل يدركه المشاهد.

اللاّفعـــــل

FR : Anti - Action

EN : Anti - action

بوّأ المسرح الأرسطي الفعل مكانة بارزة، واعتبره دعامة مركزّية في النّص.

لكنّ المسرح الحديث والمعاصر تخلّى عن هذا التّصوّر بتعويض الفعل باللاّفعل، وتقديم مسرحيات تخلو من الأفعال أو تكاد.

إلاّ أنّ الخِواء لا يعني غيابا للفعل وإنّما يعني تصويغا له على وَجْه آخر؛ فالانتظار مثلاً فعل درامي في مسرحيتي **الكراسي** ليونسكو Jonsco, Les chaises و**في انتظار غودو** لبيكيت Beckett,En attendant Godot، وكذلك الغياب، وهي مواضيع مسرحيّة ذات أبعاد فلسفية عبثية.

اللاّمســـــرح

FR : Anti - théâtre

EN: Antitheatre

اللاّمسرح مصطلح استلهمه النقّاد بالقياس إلى لفظ «لامسرحية» الذي ابتكره يونسكو. وهو يناقض جذريّا المسرح التّقليدي ويعمل على تفكيك مُقوّماته. وقد حدّده يونسكو ذاته على أنه مسرح النّفي فهو «لا غرضي» أي لا يطرح مواضيع للنّقاش وإبداء الرأي، وتبعا لذلك فهو «لا إيديولوجي»، كما أنّه « لا واقعي » و«لا نفْسي» لانعدام الرّوابط المنطقيّة بين الحالات النّفسية التي تمرّ بها الشّخصية*. باختصار، إنّه إعادة اكتشاف للمسرح وبعث لمسرح مناقض يمسّ البُنى والأشكال والمحتوى والتّمسرحية في حدّ ذاتها.

وفي ما يتعلق بالإخراج*، يتعطّل التّمثيل أو اللّعب بالمفهوم القديم ليحلّ مكانه اللالعب، وهذا ما جسّده جون لوك لاغارص Jean-Luc Lagarce في إخراجه **للمغنيّة الصلعاء** ليونسكو Jonesco, La Cantatrice chauve إذ لاحظ أحد النقاد أن الاخراج خلق بطءا في الحوار بفضل الموسيقى، وتلاعبا وتغييرا في أمزجة الشّخصيات التي تمرّ سريعا من الهدوء إلى الغضب المفاجئ والعنف دونما سبب مع تنويعات في التأدية غير منتظرة.. كما أن هنالك

تجسيدا للاستلاب من خلال الحركات الميكانيكية والتّصوير التّحريفي، مع وعي الممثّل* بأنّه لا يؤدّي بطريقة كلاسيكيّة وإنّما يقدّم لعبا أشبه ما يكون بما يقدّمه مهرّجو

السّرك، ينهض بمسرح مضادّ موصول بجمالية تُجسّد العبثيّة.

اللاّمسرحيـــــة

FR : Anti - pièce
EN : Anti - play

(ر. اللامسرح).

اللاّممسرحيـــــة

FR : Anti - didascalie
EN : Antididascalia

لم يظهر هذا المفهوم ويتبلور بالشّكل الكافي، ولم يُطرح مصطلحا للتداول إلاّ حديثا، وتحديداً سنة 2007 (في ندوة دوليّة حول «الممسرحيات على محكّ القراءة والعرض» Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation)، وإن كانت سُنن الكتابة التي تعتمدها اللاّممسرحية وعلاقات التوتّر والتصدّع التي تُقيمها مع الحوار* أقدَم من ذلك بكثير. فإذا كان بعضهم يربطها بنشأة المسرح الجديد، يذهب آخرون إلى أبعد من ذلك.

وينضوي هذا المفهوم في ما اصطُلح عليه باللاّمسرح* وفي ما يسمى «بالممسرحيات التهديمية» التي تنزاح عن الصّياغة المألوفة للممسرحيات وتعمل على نسفها. ويُهيمن ذلك على كلّ أصناف الممسرحيات تقريباً.

ففي ممسرحيات التأطير الكبرى، على سبيل الإيضاح، يعمد الكاتب قصدا إلى فسخ المحدّدات الزّمكانية، أو التلاعب بها لخلق ضبابية مرجعية كما فعل ألفريد جاري Alfred Jarry حين قال مقدّما مسرحيته **إيبي الملك** Ubu roi، «تقع الأحداث في بولونيا أي خارج أي مكان بالتحديد».

وإذا كانت الممسرحية* على علاقة مُواءمة وانسجام مع نصّ الحوار*، بما أنها تأتي مكمّلة له بتقديم المعلومات التي لا يحتويها، فإنّ اللاممسرحية تأتي على طرفيْ نقيض معه، إذ تُغيّر هذا التواؤم وذلك الترابط وتُحلّ محلّهما التوتّر والتنافر.

ولقد تشكّلت اللاممسرحية في هذا الشأن بطرائق جمالية تهكّمية، وانخرطت في المحاكاة الساخرة والتكذيب، بل إنّها عملت أصلا على تعطيل الحوار* ذاته وإفراغه من بعده التّواصلي المرجعي.

ومن طرائق التعالق الهدّامة التي تقيمها معه نذكر:

- التناقض بقلب العلامات وإبطال المعنى أو بالقطيعة، ويندرج في هذا المضمار ما سماه إزاكاروف بالممسرحية الحرة «لأنّها إرشادات ركحية* مزيّفة، ولم تكتب إلاّ من أجل القراءة، أو لأنها تُقيم علاقة تناقض مع الحوار* ».
- الخرْق إذ تتجاوز الممسرحية التهديمية حدود المعنى في الحوار*، وتُفضي إلى «انحراف مدروس»، لتُوغل في عالم لا علاقة له بالحوار وبَرْمجته كما هو الحال في الممسرحية الاستهلالية في **الحياة الهنيئة**

لميشال دوتش Michel Deutsch, La Bonne vie.

تبيّنُ صيغ الكتابة هذه أنّ اللاّمُمسرحية تتلاعب بالحوار* وتسخر منه، وتُخضعه لكلّ ضروب الخلخلة. وهي تبعا لذلك، تجعل من القراءة والفهم ومن تحويل العلامة اللسانية علامةً مرئية أمرا غير ميسور.

اللّباس

FR : Costume

EN : Costume

يختلف اللّباس من حيث دلالته وتوظيفه عن الكساء*، كما بيّن رولون بارط R. Barthes، فإذا كان الكساء* مجرّد ثياب يتسم «بالضحالة الإيحائية» وبعدم المواءمة مع الدّور في غالب الأحيان، والإغراق في «الحَرْفية»، فاللباس منخرط في فعل إبداعي مُسهم إسهاما بيّنا في التّصميم الركحي* والزخرف*. وهو إلى ذلك محكوم بسُنن، مُنخرط في منظومة علامية أو سيميائية متكاملة، وحتى إنْ كانت له في بعض الأحيان وظيفة مرجعية، فهو يتّصف «بتوازن داخلي يفتقر إليه الكساء*».

ولقد نهض عبر تاريخه الطّويل بوظائف عدّة منها التقنّع الذي يُعدّ ركيزة أساسية في العمل المسرحي*، إذ يُمكّن اللّباس تماماً مثل القناع*، من إخفاء الهُوية والحلول في الشّخصية*، وكذلك من الانطلاق والتحرّر دلاليا وعلاميا. وبذلك يصبح اللّباس محلّ استقطاب رغم كثافة البهرج الزّخرفي، خاصة أنه واسطة تمكّن من التّماس بين جسد الممثّل* والجسد المتخيّل، الذي يتخذ مادّيته من خلال العرض.

وهو من جهة أخرى لازم من لوازم الدّور المتقمّص إذ يُمكّن من التّخصيص والتّدليل على الهويّة والسّلوك كالبخل والانفلات النّزوي على سبيل المثال. كما أنّه يقوم مقام الرّمز لتبيان الانتماء إلى شعب أو بلد أو دين أو طبقة اجتماعيّة أو حقبة تاريخيّة؛ وذلك انطلاقاً من خصائص يختارها مصمّم الأزياء* بعناية بالتنسيق مع المخرج.

وزيادة على ذلك، يمكن أن ترتبط السُّنن اللّباسية بالتّصنيف الأجناسي والنّفَس*، خاصّة إذا ما كانت الأدوار ثابتة، مُنمْذجة أو مقنّنة، إذ يُرصَد لكلّ منها لباس معيّن، يخضع لمشارطة في علاقة بالتّلقّي مثل لباس أدوار المخصر* والمعطف* على سبيل الذّكر. وفي هذه الحالة يتحوّل اللّباس إلى علامة دالّة، بما أنّه يُسهم في نمذجة الشّخصية* ويُبرز جوانبها المُضحكة، ويُبرمَج في عملية التلقي، فالجمهور يتعرّف مباشرة على الشخصية الهزلية عن طريق اللّباس، حتى قبل انخراطها في الإضحاك. مثال ذلك الحذاء الضّخم لشارلي شابلن، وسراويله العريضة وسترته الضّيقة وقبّعته.

وعلى مستوى آخر، يُسهم اللّباس في الفعل الدراميّ وفي تشابك الأحداث وتشعّبها وتطوّرها وانفراجها، من خلال التقنّع وتبادل الهويّة. ولنا في أعمال ماريفو Marivaux أمثلة كثيرة على ذلك؛ إذ يعمد السّادة إلى لبس حلّة الخدم والعكس بالعكس؛ فيكون اللّباس بمثابة

القناع الذي يحجب الهويّة الحقيقية ويخلق لبسا* ووضعيات تؤدي إلى تطوّر الأحداث وتكثيف الزّيف.

هذا على المستوى الدرامي؛ أما على مستوى تأطير الرّكح، فيكتسب اللّباس وظيفة بلاغية، استعارية بالتحديد، إذ يتحول كنائيا من مجرد لباس إلى عنصر فاعل في تقسيم الخشبة (ر. معطف أرلوكان).

وفي العصر الحديث تطوّرت أوجُه اللّباس واستعمالاته ودلالاته ومقروئيته. لقد توفّر على فاعليّة نادرة، وسماكة وانفتاح على تأويلات عدّة في انصهاره بالممثّل* وبخطابه الحركي، وأُدْمِج في الدّال الركحي.

- تصنيفات اللّباس: يُبوّب اللباس حسب الاستعمال إلى أصناف عديدة، وفق مقاييس تتعلّق بالمرجع أو الجنس المسرحي أو الدّور.

اللّباس التاريخي: هو لباس يتوفّر على وظيفة مرجعيّة إذ يحيل على فترة تاريخيّة بعينها، تُستشّف من الطّابع المحلي*، أو على شخصيات حقيقية عاشت في زمن ما وتركت بصمتها فيه.

ويتجلّى ذلك بالخصوص في المسرح التّاريخي* وفي الدراما الرومنسيّة*، ويستوجب تصميمُ هذا اللباس وصنعه بحثا دقيقا ومعمّقا في المراجع للوقوف على جزئياته وخصائصه.

وبالموازاة مع هذه النّظرة المحكومة بالغائية التاريخانية*، أُعتُمِدت مقاربة أخرى قائمة على المفارقات التاريخيّة، كأن يرتدي الممثّل* لباسا معاصراً في حين أنّ الدّور يحيل على ماض سحيق.

لباس التمارين الدراميّة: وهو لباس مضاه من حيث النوعيّة واللّون والشّكل للّباس الذي يرتديه الممثّل* يوم يعتلي الركح*، وتُوفِّرُ هذا اللباسَ الفرقُ الكبيرة القادرة على ذلك بغية تيسير تأقلم الممثّل مع الدّور ونفاذه السريع إلى الشّخصيّة*.

اللباس التّوصيفي: لباس يشارك في تحديد ملامح الشّخصيّة، ويلتصق بها حتى يصبح علامة دالّة عليها ويُمكّن من الوقوف على كوامنها. وهو مرتبط بأدوار بعينها كالفتى الأول* والشيخ المتصابي* أو شخصيات الملهاة المرتجلة* التي تلبس ثيابا يخصصها ويميّزها من غيرها.

اللباس الفُروسي: نوعيّة استُعملت في مسرح الوشاح والسّيف بصفة عامة، للدّلالة على النّفس الفروسي". وهي تتكوّن من وشاح وسيف ذي قبضة في شكل صليب وجزمة أو سَوقاء صفراء.

اللّباس المأساوي: صنف مرتبط بجنس المأساة* أي إنّه يكتسي بعدا تصويغيا بما أنّه يحيل على نفس ومناخات بعينها. وهو يتكوّن من كساء بلاطي يوحي بالأبّهة والعظمة، ذلك أنّ المأساة كانت مقصورة في الماضي على النّبلاء من حيث الشّخصيات والموضوع المعالج والمظهر. لاحقا، تغيّرت النظرة واللباس أيضاً، فلم تعد

المأساة مرتبطة بمظهر وبثياب معيّن، وإنّما شملت توجّهات مختلفة إذ يكمن المأساوي أساساً في رؤية محدّدة للعالم، فضلاً عن طبيعة العمل الدرامي المقدّم، والنفس* وغيره.

اللباس الملهاتي: لباس درج استعماله في أدوار هزليّة أو هرجيّة حتى أصبح عنواناً للإضحاك؛ مثال ذلك لباس دور الحلة*.

اللّباس التّاريخي

FR : Costume historique

EN : Historic costume

(ر. اللباس).

لباس التّمارين

FR : Costume de répétition

EN : Rehersal costume

(ر. اللباس).

اللّباس التّوصيفي

FR : Costume de caractère

EN : Character costume

(ر. اللباس).

اللّباس المأساوي

FR : Costume tragique

EN : Tragic costume

(ر. اللباس).

اللّباس الهزلي

FR : Costume comique

EN : Comic costume

(ر. اللباس).

اللّبس

FR : Quiproquo

EN : Misunderstanding

يُشكّل اختلاف سِياقات الحديث في أذهان الشّخصيات المتحاورة مُنطلقا للّبس، كأن يُؤخذ المعجم على معانيه المجازيّة في حين أنّه استعمل في معانيه الأصليّة، أو كأن يُحيل هذا المعجم على حقلين معرفيين، فيفهمُه متحاور في هذا الاتّجاه ويفهمه الآخر في ذاك الاتّجاه. وفي كلّ الحالات يُعتمد اللّبس مصدرا من مصادر الهزل.

ولا ينشأ اللّبس على مستوى الخطاب فحسب، وإنّما يأخذ صوراً أخرى أيضاً، فيمسّ الشخصيات والأشياء إذا ما تعلّق الأمر بالتقنّع وتبادل الأدوار.

اللّعب التّفاعلي

FR : Interludicité

EN : Interplay

مصطلح مرادف للّعب واللّعب المضادّ*

اللّعب الرّكحي

FR : Jeu de scène

EN : Stage business

يُعدّ اللّعب الرّكحي في تعريفه الدّقيق حركةً جسديّة تأتي قبل الشّروع في الكلام، أو تتخلّل مقطعا حواريا، ويعبّر الممثّل* بواسطتها عن طلب أو إحساس، فتحلّ هذه الحركة الواضحة الدّلالة محلّ الكلام المنطوق أو ترفده، كأن يُشير الممثّل* بيده إلى محاوره للتّوقف عن الكلام.

ويمكن أن يكون اللّعب الرّكحي* في مسرح الجادة* أو في الملهاة* مُناقضا أو مخاتلا مراوغا تماماً لقول الممثّل* فيكون مثاراً للسّخرية والهزل*.

اللّعب الصّامت

FR: Jeu muet

EN: Dumb show

غالباً ما يُستعمل اللّعب الصّامت مرادفا للّعب الرّكحي*، ولهذا الطرح ما يسوّغه، فهما يشتركان في توظيف لغة الجسد وسيلةَ للتّخاطب والتواصل.

ولكن، في حقيقة الأمر، يوجد اختلاف جزئي بينهما؛ فالتّمثيل الصّامت يقتصر على القناة غير اللّغوية بينما يجمع اللّعب الرّكحي بين اللّغوي وغير اللّغوي.

اللّعب واللّعب المضادّ

FR : Jeu et contre jeu

EN : Play and counter - play

قبل تحديد المعنى الأساسيّ لهذا المصطلح وضبط استعمالاته في مقاربة الخطاب المسرحيّ، يجب التّذكير بمُعطى أو حقيقة هامة ثبّتتها نظرية التّناص* وهي أنّ النّص، أيّ نصّ، لا يُكتب من فراغ وإنّما ينطلق من أثر سابق له ينسخه، أي ينسج على منواله فيطوّره أو يعارضه.

يتنزّل مصطلح اللّعب واللّعب المضادّ في هذا السّياق العامّ. فكما يُجري النّص حوارا مع النّص الذي سبقه، يبني الممثّل* تأديته على ضوء أداء الممثّل* المُحاور له. وعلى هذا الأساس، يمكن رصد مبدإ الحواريّة* الذي يقوم عليه هذا المصطلح.

وبهذا المعنى يُقصَد بعبارة «اللّعب المضاد». في كلّ مقطع حواريّ من مقاطع العرض الواحد، قيامُ الممثّل«ب» بصياغة أدائه انطلاقاً من أداء الممثل «أ» («اللّعب»)؛ بحيث يأتي الحوار بينهما إمّا مُتجانسا ومنسجما، وذلك بمواصلة نفس الحركة الصّوتية، واتّباع نفس السّنن الحركيّة؛ أو متباينا ومتضادّا فتبرز عندئذ فوارق عديدة يمكن أن تشمل جوانب مختلفة كالمعجم والنّفس*

والتّموقع في الفضاء إلى غير ذلك من عناصر التّأدية لهذا الممثّل أو ذاك.

وإضافة إلى ذلك، يُوظّف هذا المصطلح للوقوف على طبيعة العلاقات والرّوابط بين الأجناس المسرحيّة. ولعلّ أحسن مثال نسوقه في الغرض قيام المحاكاة السّاخرة («لعب مضاد») على أنقاض المأساة* («لعب») - إذ يتمثّل التّحاور بتغيير النّفَس* من مأساويّ إلى هزليّ، والاستعاضة عن الإلقاء المفخّم بالإلقاء السّاخر والرّتيب (ر. المحاكاة السّاخرة).

اللّغة الدراميّة

FR : Langage dramatique

EN : Dramatic language

لسائل أن يسأل: إلام يعود بالأساس إقبال أصحاب المهنة على بعض النّصوص الدراميّة وإعراضهم عن نصوص أخرى؟ أو لماذا تُنقل الأولى إلى خشبة المسرح فتُسلّط عليها الأضواء، بينما تظلّ الثّانية تُراوح مكانها على الرّفوف كالجثث الهامدة؟

للإجابة على هذا التساؤل انكبّ بيار لرتوما Pierre Larthomas في القرن العشرين، على دراسة ما تتضمّنه هذه المسألة من إشكالات، دراسةً معمّقة مستفيضة قادته إلى تقديم جواب حاسم لا لبس فيه، مفاده أنّ النجاح أو الإخفاق مرتبط إلى حدّ كبير بنجاعة اللّغة الدراميّة من عدمها.

ففي كتاب له بعنوان **اللّغة الدراميّة** Le langage dramatique، تعرّض المؤلّف إلى طبيعة هذه اللّغة، فبيّن أنّها من نوع خاصّ. فلا هي من قبيل الكلام الذي نتداوله بيننا، في أحاديثنا اليوميّة، ولا هي خاضعة إلى القواعد والضّوابط التي نحتكم إليها في خطابنا المكتوب، وإنّما هي بين هذا وذاك، بين الشّفاهيّ والكتابيّ. ولهذا إذا ما صيغ النصّ الدراميّ في لغة متداولة معهودة، فغالباً ما يكون هذا الإجراء سببا في إخفاقه وبطلان نجاعته. وكذلك إذا ما رُصّع بالصّور البلاغية النّفيسة والمُحسّنات البديعية النّادرة، فلن يؤدّي ذلك بالضرورة إلى استحسانه وتقبّله.

وعلاوة على ذلك، وخلافاً للّغة المعتمدة في النّصوص السّردية، تخضع اللّغة الدرامية لعديد الضّوابط التي يجب على المؤلّف المسرحي أن يأخذها في الحسبان، ويُحسن التّعامل معها لكي تكون هذه اللغة درامية بالفعل.

ومن هذه الضّوابط ما يهمّ الأشكال الحوارية والتّقطيع* وغيرها من المسائل المتّصلة بالبنية الدراميّة* الدّاخلية والخارجيّة، ومنها ما هو متصل بقطبي التّلفظ في النّص، أي المتلفّظ الأوفى* من ناحية وكوكبة المتلفّظين الآخرين من ناحية أخرى (الشّخصيات المتحاورة)، وما يمكن أن ينجم عن التّشابه في الخطاب من إضعاف كبير للّغة الدراميّة، وهذا ما يحدث مثلاً عندما تنتفي الفوارق اللّغوية والأسلوبية بين ما يصدر عن المتحاورين من أقوال أو – وهذا هو الأخطر – عندما تتكلّم الشّخصيات المتحاورة بالطّريقة نفسها والأسلوب ذاته، رغم تباين

مُحدّداتها الذّاتية (اختلاف في الانتماء الطبقي أو في المستوى التّعليمي إلخ).

إجمالا إذا كان الحوار* أو توزيع المخاطبات والرّدود على الشّخصيات هو عماد النّص الدراميّ، فإنّ اللّغة التي يعتمدها لا تُعدّ درامية بالمعنى الدقيق للكلمة إلاّ إذا احترم واضعها ما تستوجبه من إكراهات وضوابط أشرنا إلى بعضها. وفي هذه الحالة فقط تكتسب اللّغة الدراميّة نجاعتها أي القدرة على التّأثير في الجمهور بشكل من الأشكال (إدخال البهجة أو بثّ الرّعب إلخ)، فتكون بفضل هذه الخاصية الكامنة فيها مرشّحة إلى جلب اهتمام العاملين في قطاع المسرح من فِرَق ومخرجين.

اللّغة الفئويّة

FR : Sociolecte
EN: Dialect

هي لغة تواصل تختصّ بها فئة اجتماعيّة (المهمّشون) أو مهنية (البحّارة) أو شريحة عُمريّة (الشباب) إلى غير ذلك. وهي تتميّز بمُعجم وتعبيرات غير متداولة لدى عامّة النّاس يصبغها أصحابها ومتعاطُوها عن قصد بصبغة الغُموض* فيعسُر فهمُها عن سواهم.

اللّواحـــق

FR : Accessoires
EN : Props

لا يعني اللاّحق شيئاً ثانويا كما قد يتبادر للذّهن، بل هو عنصر أساسي مرتبط بالتّصميم الرّكحي*، يصله بعض النقّاد بالزّخرف* في ما يرى آخرون أنّه منفصل عنه.

وتؤثّث اللّواحق الخشبة وفق التّخطيط الذي يضبطه مصمّم الركح* وينفّذه قيم اللّواحق*. وهي متعدّدة ومتنوّعة. وتكون إماّ حقيقيّة مثل الرّسالة والكرسيّ والمزهريّة، أو مصنوعة من الجبس والورق المقوّى. وإذا ما أضيفت للّباس* سُمّيت متممات لباسيّة كالقلادة والقبّعة المحلاّة بريشة، والسّيف.

ولقد نهضت اللّواحق على امتداد تاريخ المسرح بوظائف كثيرة:

- وظيفة تزيينية يحافظ بموجبها اللاّحق على دلالته الأصليّة ويكتفي بمجرّد الإسهام في الزّخرفة.
- وظيفة مرجعية تاريخيّة، وفي هذه الحالة تُستعمل اللّواحق للإحالة على عصر ما، أو على طابع محلّي*.
- وظيفة أجناسية فاللّواحق تنبئ عن النّفَس الطّاغي في المسرحيّة ومنها المنديل الذي يُحيل على المشجاة*.
- وظيفة رمزية إذا ما جُرّدت اللّواحق من دلالتها الأصليّة واكتسبت دلالات حافّة. ويظهر ذلك في شكلين مختلفين؛ فإمّا أن يحافظ اللاّحق على شكله الواقعيّ ولكنّه يكتسب في الآن نفسه بُعدًا علاميّاً، فتتحوّل الثّنة الحمراء* مثلاً إلى رمز لشخصية هزليّة، وإمّا أن يأتي في شكل غريب معقّد ويوغل في التّجريد وبلاغة الأشياء من حيث التّوظيف والمقصديّة.

اللّوحة

FR : Tableau

EN : Tableau

علاوة على كونها أداة من أدوات التّقطيع* يلجأ إليها الكاتب المسرحي أحياناً لتجزئة المقاطع الحوارية وتحديد المفاصل السردية في نصّه، فاللّوحة في تركيبتها، مشهد في صيغة الجمع، فهي ترد متعدّدة الفضاءات والأصوات والمحاور الخطابية؛ فتتشكّل بموجب هذا التعدّد مشاهد تحظى بقدر كبير من الاستقلالية، على غرار الرّسوم والمشاهد في اللّوحة الزيتيّة، وإنْ كانت كلّها منصهرة في فضاء أرحب يحتويها ويؤطّرها، فتأتي متزامنة. وللتّدليل على ذلك يمكن أن نعتمد، كمثال، اللّوحةَ الثّانية في مسرحيّة **الأم شجاعة وأبناؤها** لبيكيت Beckett, Mère Courage et ses enfants حيث تنتصبُ، وسط حقل شاسع، «قلعة» و«خيمة» تتحرّك فيهما وأمامهما الشّخصيات المتحاورة مجتمعةً أحياناً، ومتفرقة أحياناً أخرى؛ وهذا ما يُكسب اللّوحة في مجملها عُمقًا وثراء وتنوّعًا.

اللّوحة الحيّة

FR : Tableau vivant

EN : Living pictures

اقترن هذا المصطلح بفترة تاريخيّة طغت فيها توجّهات المدرسة الواقعيّة والطبيعيّة في مجاليْ الأدب والفنون، فاستعمله النقّاد للإشادة بنجاح المؤلّف المسرحي – وبالتالي المخرج وفريق عمله – في تقديم عرض مسرحيّ مطابق للواقع ومستنسخ منه، عرض يستجيب لأفق انتظار* الجمهور الذي سئم التّزييف والمغالطة.

أمّا في العصر الحديث، فقد انزاح اللّفظ عن معناه الأصلي، وأصبح يُستعمل للإشارة فقط إلى العمل المسرحيّ* الذي يُقدّم في الشّوارع. (ر. مسرح الشارع).

اللّوحة الخلفيّة

FR : Toile de fond

EN : Back cloth

مرادف للسّتارة الخلفية.

اللّياقة

FR : Bienséance

EN : Decorum

هي قاعدة أساسيّة في جماليّة المسرح الكلاسيكي*. وتتمثّل في احترام الأخلاق السّائدة والمواقف والأعراف التي تكون محل إجماع مُسبق وضمنيّ بين المؤلّف المسرحيّ والجمهور. وبموجب هذا العَقْدِ يسعى المؤلّف إلى تَطابق مضمون المسرحية مع ذائقة الجمهور، وإلى تحاشي كلّ ما من شأنه أن يصدمه أو يخدش حياءه أو يثير الرّعب أو الفزع فيه، لذلك فقدْ أُقْصيت من الخشبة كلّ المشاهد التي تتعلّق بالحروب والجريمة والدّم والبشاعة والرّعب والجنس التي ظهرت بكثرة في المسرح الباروكي*. وإذا ما حصلت بعض هذه الأحداث

في المأساة*، يلجأ الكاتب الدرامي إلى راوٍ يقدّم هذه الأحداث سردًا احترامًا لقاعدة اللّياقة. ولقد كتب المنظّر الكلاسيكي الشهير بوالو Boileau في هذا الصدد في كتابه **الفن الشعري** Art poétique ما يلي: « مالا يجب رؤيتُه ينبغي تقديمه سردًا، فهنالك أشياء تقدّم جماليّا بطريقة أروعَ وألطف، إذا ما عُرضت على الأذْن وحُجبت عن العين. "

وينضاف إلى ذلك ملاءمة تصرّف البطل ومشاعره لطبقته الاجتماعية، فالنبيل يجب أن يتصرّف كنبيل وهذا ما يبيّن بجلاء أنّ اللّياقة مرتبطة بالاستلاحة* أو مشابهة الواقع. ولقد أثّر ذلك فنيّا في بناء الشّخصيات ودورها في الأحداث، فالبطل الكلاسيكيّ، الذي غالباً ما يكون نبيلا، لا يأتي بعمل وضيع كالوِشاية، والجُبن ولا يتّصف بالتهتّك الأخلاقي.

كل ذلك يدلّ على صرامة هذه القاعدة الدراميّة. ولكن هنالك من شذّ عنها أمثال راسين Racine بعرضه انتحار فادرة (على الرّكح*)في عمل درامي يحمل إسم البطلة، وجنون أوراست (Oreste) في مسرحية **أندروماك** Andromaque. وهذا يعني أن المتطلّبات الدراميّة يمكن أن تخرق القاعدة.



المأســـاة

FR : Tragédie

EN : Tragedy

تستوعب المأساة أعمالا دراميّة غير متجانسة، نظراً للتّصويغات التي أملتها جملة من المعطيات، منها ما هو تاريخيّ ومنها ماهو أدبيّ فنيّ يتعلّق بطبيعة المأساويّ ذاته؛ إلاّ أنّ هذه الأعمال تتوحّد حول خصائص أجناسية ثابتة أيّا كانت الفترة التي تحيل عليها:

- شخصيّات متأزمة، تواجه صراعا داخليّا وخارجيّا.
- نَفَس مأساويّ يتجلّى من خلال آلام البطل وصراعه.
- نهاية غير سعيدة تختم المسارات.

ولقد مرّت المأساة بمراحل تاريخيّة شهدت فيها تطوّرا أو تحوّلات لعلّ أهمّها: المأساة الإغريقيّة، والأليصاباتيّة، والكلاسيكيّة والمعاصرة.

المأساة الإغريقيّة: هي أوّل جنس دراميّ ظهر في تاريخ المسرح، وكان ذلك في القرن الخامس قبل الميلاد. وهو سليل لنشيد ديونيزوس* الذي كان يسمّى في شكله البدائي نشيد التّيس*، كما تفيد الجذور الاشتقاقيّة للمرادف اليونانيّ.

وقد أفضى نشيد ديونيزوس إلى ميلاد المأساة بعد أن اقتبست منه وطوّرته ثلّة من الكتّاب أمثال أريون Arion وتاسبيس Thespis وغيرهم..

أدخل أريون تحويرات على هذا النّشيد، فأسند إلى الجوق*، إضافة إلى التّغنّي بأمجاد الإله، مقاطع سرديّة يتعرّض فيها لبطولات الشّخصيّات الأسطوريّة ومآسيها، وبذلك تبلور النّفس المأساويّ. ثمّ أضاف تاسبيس الاستهلال* والمقاطع غير المغنّاة، مراوحة مع مقاطع النّشيد حين فصل قائد الجوق* عن بقيّة المرنّمين ليحاور الآلهة أو الأبطال الأسطوريّين، فكانت بداية الحوار* (ر. الحوار).

من حيث المحتوى، تُصوّر المأساة الإغريقيّة مجابهة البطل لإرادة الآلهة وما يبديه من غطرسة مأساويّة* تنتهي بفاجعة* حتميّة؛ وهي تستند في هذا التّمشّي إلى مقولات فنيّة أهمّها الإيهام والتّطهير*.

المأساة الأليصاباتيّة: من أهمّ خصائص هذه المأساة التي ظهرت في عهد الملكة أليصابات الأولى (ر. المسرح الأليصاباتي):

- عدم التّقيّد بقاعدة الوحدات الثلاث*
- المزج بين النّفس* المأساويّ والنّفس الهزليّ

- اعتماد الخرق مبدأ قارّا في تصوير مشاهد العنف والسلوكيّات الشّاذة. (ر. المسرح الأليصاباتي).
- استبدال الشّخصيات الأسطوريّة بأخرى تاريخيّة في معظمها يتمّ تنزيلها في سياقات موضوعيّة تبرز انصياعها لأهوائها المدمّرة وانخراطها في صراع مرير مع ذواتها ومحيطها (روميو وجوليات وهملت على سبيل المثال).

على أنّ هذه الشّخصيّات ليست مجرّد كائنات مسلوبة الإرادة تتلاعب بها قوى غيبيّة، وإنّما شخصيات ممزّقة، غامضة تتحمّل ولو جزئيّا تبعات أفعالها المدمّرة.

- المأساة الكلاسيكيّة (ر. المسرح الكلاسيكيّ).
- المأساة المعاصرة: إن ما يميّز هذه المأساة هو غياب الخصائص الأجناسية؛ فالمؤشرات الدالة على هذا المنحى كثيرة منها الجمع في الأثر الواحد بين النفس المأساوي، الذي يبقى طاغيا، والنفس الهزلي. والمزج بين سجلات مختلفة، فضلاً عن تنوع المصادر التي تنهل منها (مواد تاريخية، أسطورية، أو أحداث ووضعيات مستمدة من حياة البسطاء). وهذا ما ينمّ عن تغيير جذري في الرؤية والتّوجّه وتحوّل مركز الاهتمام من المكونات البنيوية إلى الاشتغال على مقاربة للمأساوي تأخذ في الحسبان تطوّر الفكر البشري وتعبّر عن الواقع المأزوم في كلّ تجلياته.

لقد قطعت المأساة المعاصرة مع التمثلات الغيبية، مُقصية بذلك آلهة الأولمب ممّا يعيشه الإنسان من أزمات وآلام، ومؤكدة أنّ مأساة الإنسان هي الإنسان سواء في ما يحمله من أهواء مدمّرة أو في ما يصيبه في علاقته بالآخر فردًا كان أو مجموعة. ومن تجليات المأساوي عطالة التواصل، وتهاوي القيم وصراع الإرادات، وتشيئة الإنسان والعبثية إلخ.

المأساة الإغريقية

FR : Tragédie grecque
EN : Greek tragedy

(ر. المأساة).

المأساة الأليصاباتية

FR : Tragédie élisabéthaine
EN: Elizabethan tragedy

(ر. المأساة).

المأساة البورجوازية

FR : Tragédie bourgeoise
EN : Bourgeois tragedy

المأساة البورجوازية تسمية ساخرة أطلقتها أوساط الكلاسيكية ومعاقلُها في القرن الثامن عشر على الدراما البورجوازية* تحقيرا لمقولاتها الفنيّة وتوجّهاتها الدرامية، وحطاّ من شأن أنصارها ومُروِّجيها.

المأساة الدّينية

FR : Tragédie religieuse

EN : Religious tragedy

تندرج تحت هذا المسمّى العامّ أصناف كثيرة يتمايز بعضها عن بعض من حيث الصّياغة والجمالية وحتى المقاصد أحياناً، إلاّ أنها تتمحور بشكل من الأشكال حول المواضيع الدينيّة.

يضمّ المسرح الدّيني علاوة على آلام المسيح أنماطا إبداعيّة مختلفة كالمأساة التّوراتيّة والمأساة الإنجيليّة وسِيَر القدّيسين ونحو ذلك.

المأساة الكلاسيكية

FR : Tragédie classique

EN : Classical tragedy

(ر. المأساة).

المأساة المعاصرة

FR : Tragédie moderne

EN : Modern tragedy

(ر. المأساة).

المأْسملهاة

FR : Tragi - comédie

EN : Tragicomedy

جنس خَلِس يجمع بين مقوّمات المأساة* والملهاة* في آن، خارقا بذلك الحدود الأجناسية التي تميّزهما عن بعضهما بعضا.

وأوّل من استعمله بهذا المعنى هو بلوطس في استهلال مسرحيته **أمفيتريون** Plaute,Amphytrion، ولو أنّ جذوره أقدم من ذلك بكثير، إذ تضرب في الدراما الساتيرية*. ولم يعرف هذا الجنس عصره الذهبي ويزدهر بشكل جليّ إلاّ في عصر النهضة ومع المسرح الباروكي* تحديداً. وقد انتشر في كامل أوروبا لما يوفّره من مادة درامية تخرج عن المألوف. ومن أشهر أعلامه في إيطاليا غاريني الذي كتب **الرّاعي فيدو** Guarini,Pastor Fido، وفي أنجلترا فلاتشار وقد كتب **زوجة لشهر فقط** Fletcher,A Wife for a Month. أمّا في فرنسا، فنذكر ماراي Mairet وروترو Rotrou خاصة الذي أبدع في هذا المضمار وكتب في ما كتب **القدّيس جوناي الحقيقي** Le Véritable Saint Genet، جامعا بين مقوّمات متناقضة ومستعملاً تقنية المسرح داخل المسرح*.

ومن المقوّمات الثابتة لهذا الجنس:

- عدم التقيّد بالقواعد المكرّسة في المأساة* والملهاة* على حدّ السّواء.

- حبكة قائمة على التّشعب* واللبس*، والأحداث المتنوّعة والمغامرات، وفعل درامي وإن يبدو مأساويا أو قل جادّا، فإنّه لا ينتهي بفاجعة*، وإنّما يعرف نهاية سعيدة كما في مسرحية **لوسيد** لكرناي Corneille, Le Cid.

- الجمع بين شخصيات نبيلة وأخرى مُتواضعة المحتد، تنتمي إلى طبقات شعبية.

- الجمع بين أكثر من نفَس*: المأساوي والإشفاقي والهزلي.

واللافت للانتباه في كلّ هذا، هو التحريف المحكم للمأساوي والهزلي في هذا الجنس؛ فالمأساة* تفرز سخرية مأساوية تضعف المأساوي، إذ تجريه مجرى غير جدّي. أمّا الملهاة* فيمكن أن تنفتح من خلال الهزل على عوالم مخيفة إن لم نقل مرعبة.

ولقد مهّدت المأسملهاة لظهور الدراما البورجوازية* والدراما الرومنسيّة* خاصة، التي وجدت فيها مادّة ثرية فاستلهمت منها الجمع بين المتناقضات وخرق القواعد والمزج بين الرّفعة والوضاعة.

وتواصل هذا الانبهار مع المسرح العبثي* أو الجديد الذي يرى في هذا الجنس أصدق تعبير عن الوضعية المأساوية للإنسان المعاصر حيث يتزيئ الهزل بلباس المأساوي، فيختنق الضحك ويكون أقرب إلى التكشير، كما بين ذلك هابال Hebbel

المُباعدة

FR : Distanciation

EN : Distancing effect

المباعدة هي إبطال لمبدأيْ المحاكاة والتّطهير*. وهي روح المسرح الملحميّ ودعامته الأولى، وتأتي نتيجة منطقيّة للوسائط المستعملة في النّسف المُمنهج للمسرح التقليدي.

ويتجلّى ذلك على مستويات ثلاثة متداخلة مكمّلة لبعضها بعضا، وجب التمييز بينها لاعتبارات منهجية ولمزيد التّوضيح:

- التأليف: في هذه المرحلة، يحرص الكاتب على تصوير وضعيات تُبرز مواقف الشّخصيات المتناقضة فيجرّدها من القدرة على الإبهار وينتفي بذلك مفهوم البطولة (ر. أثر الغرابة).

- التأدية: خلافاً للممثّل في المسرح التقليدي الذي يسعى إلى التّماهي مع الشّخصية* المتقمّصة، يؤدّي نظيره في المسرح الملحمي دوره بشكل يوحي بأنّه لا يتبنّى فحوى أقوال الشّخصية وما يُنسب إليها من أفعال. ويتحقق ذلك من خلال الحركة وأغنية المباعدة* على سبيل المثال.

- التلقّي: تتضافر صيغ الكتابة والتّمثيل فتُكيّف التلقّي، إذ تهيّئ المتفرج ذهنيّا وتثير استغرابه، فتدفعه إلى أخذ مسافة نقديّة ممّا يرى. تنضاف إلى ذلك وسائط أخرى تؤدّي إلى المباعدة منها تغيير الزّخارف المرئي*. ولقد لخّص برتولد برشت مُقوّمات المباعدة بقوله: «تحت ضغط التّفاعلات العاطفيّة التي

ينشئها المسرح التقليدي، لا يكون بوسع المتفرّج التفكير في مقاصد المؤلّف؛ فعوض أن نقحمه في الحدث، يتوجب أن نبعده عنه ونذكّره أنّه في مسرح لا أمام أحداث واقعية. وعلى المُمثّلين ألاّ ينسوا أنّهم ممثّلون».

متعهّد الجوق

FR :. Chorège

EN : Choragos

هو مواطن يوناني ثريّ من خاصّة القوم يُعيّن، بوصفه راعيًا للآداب، للإنفاق والإشراف على بعض المصالح الثّقافية. والسّبب في ذلك أن أثينا لم تكن تتكفّل في القديم ببعض المصالح العامّة، وإنّما تعهد بها إلى بعض الأثرياء بموجب نظام خاصّ. ويُعتبر تعهّد الجوق بهذا المعنى، مظهرا من المظاهر الحضاريّة وانخراطا فعّالا في تطوير الحياة الثّقافية، ومناسبة ثمينة للمتعهّدين لإبراز ثرائهم وبالتّالي تعزيز نفوذهم الاجتماعي والسّياسيّ.

يُعيّن متعهّد الجوق* من قبل قضاة سامين يحكمون أثينا القديمة. ويُعهد إليه تحديداً، في نطاق المناظرات المسرحيّة المُقامة على هامش الاحتفالات الديونيزية، انتداب المرنّمين والممثّلين والإشراف على الجوق* والإنفاق على تكوين أعضائه، وعلى لباسهم وأقنعتهم وكلّ مستلزمات العروض حتى يكونوا جاهزين للمناظرات. كما يتولّى الإنفاق على مسرحية يختارها من بين الأعمال المقدّمة للمنافسة. وعند الفوز في المسابقة يُتوّج مع كاتب المسرحية ويقام له تمثال نصفيّ يخلّد ذكراه.

وبعد القرن الرّابع قبل الميلاد، تغير نظام الإشراف، فاختفت وظيفة تعهّد الجوق وعوّضتها رئاسة الألعاب أو الأركونتا* (ر. الأرغون).

المتلفّظ الأوفى

FR: Archiénonciateur

EN : Archi - enunciator

خلافاً للمؤلّف المسرحيّ الذي يتمتّع بوجود فعلي وماديّ، لا يمثّل المتلفّظ الأوفى سوى هيئة ورقية تقوم بإسناد أقوالٍ تأتي في شكل مخاطبات مسهبة* أو أحاديث جانبية* إلى الشّخصيات المتحاورة دون أن تتبنّى وِجْهات نظرها. كما تتولىّ توضيح كلّ ما يتعلّق بالتلفّظ وسياقاته وطرائق القول كتحديد الإطار الزّماني والمكاني وهويّة المتحاورين وصفاتهم إلخ.

هذا المعنى الذي ضبطه ميخائيل إيزاكاروف Michael Issacharoff في كتابه **فُرْجة الخطاب** Le spectacle du discours، يُبيّن التراتبية في الخطاب المسرحي بين المتلفّظ الأوفى الذي ينظّم الأقوال وسياقاتها من ناحية وبقية المتلفّظين الآخرين أي الشخصيات المتحاورة من ناحية أخرى، وهو يختلف عن المُمسرح* الذي لايوجد خارج الممسرحيات.

المُتنكّر

FR : Travesti

EN : Transvestite

(ر. التنكر).

المحاكاة السّاخرة

FR : Parodie

EN : Parody

المحاكاة السّاخرة نصّ على نصّ يكون إمّا من الجنس نفسه (النّص المصدر* سردي والنّص الناسخ* له سردي أيضاً)، أو من جنس مغاير (النّص الأوّل سرديّ والثّاني دراميّ)، ينطلق منه الهزلياتي فيُعيد صياغته موظّفا عُدّة من وسائل الهزل ليبرز مكامن الضّعف فيه من حيث المحتوى أو الشّكل أو الاثنين معاً نظراً لتلازمهما.

ومن شروط نجاح المحاكاة الساخرة استهدافها لا للنّصوص المغمورة أو الآثار المتواضعة فنيّا أو أدبيّا، بل للنّصوص التي تلقى استحسان الجمهور والقُرّاء، والتي تحتلّ مكانة مرموقة في «جمهورية الأُدباء» حسب عبارة فولتير Voltaire الشّهيرة.

ويُعدّ هذا الشرط أساسيّا لكي يتمكّن المتلقّي من رصد شبكة العلاقات التي يُقيمها المؤلّف السّاخر بين أثره والنصّ المصدر*، إذ لا قيمة ولا جدوى لمحاكاة ساخرة لا تُفصح بوضوح عن مقصدها ومشروعها.

ويَعتمِد مؤلّفو المحاكاة السّاخرة - الذين يضعهم الكتّاب المستهدَفون في خانة المبدعين الفاشلين للنَّيل من وَجاهة نقدهم - على النَّفَس الهزلي والمبالغة والتّحريف في البناء الدراميّ للشّخوص.

ولقد جوبهت المحاكاة السّاخرة بردود أفعال ومواقف متباينة، تارة غاضبة وتارة أخرى مُؤيّدة حسب المقولات الأدبية السّائدة في هذا العصر أو ذاك. إجمالا، يمكن القول إنّه إلى حدود القرن الثّامن عشر، لم يحظ هذا الجنس الأدبي بالقبول في أوساط النّقاد وخاصة لدى الكتاب الذين كانوا يشنّون حملات ضدّه، ذَوْدا عن مصالحهم الماديّة الضيّقة ودفاعا عن مكانتهم الاعتبارية في المجتمع. لكن مع بداية القرن التاسع عشر، تبدّد هذا الموقف تدريجيّاً واقتنع الجميع بأنّ المحاكاة السّاخرة هي، في نهاية المطاف، اعتراف ضمنيّ بقيمة الآثار المستهدَفة.

ولقد تعززّت مكانة المحاكاة السّاخرة في القرن العشرين، بفضل مقاربة الشكلانيين الرّوس الذين بيّنوا مساهمتها الفعّالة والمؤكّدة في تقييم الإنتاج الأدبي عموماً والمسرحيّ على وجه التخصيص، والتّنبيه إلى مواطن الخلل والضّعف فيه مثل المبالغة في الغنائيّة البكائيّة (كما في الدراما الرّومنسية)، أو طمس الفوارق اللّغوية في ما يُسند من أقوال إلى الشّخصيات (كما الحال، مثلاً، في المأساة الكلاسيكية الجديدة التي تعرّضت لها المحاكاة السّاخرة بالنّقد اللاّذع في عديد المرّات).

المحور الخَطابي

FR :. Axe discursif

EN : Discursive axis

يُمثّل المحور الخطابي، من منظور اللّسانيات، الوجْهة التي يرسمها الكاتب لأثره. وهذه الوجهة التي يُمكن أن يكون مضمونها إمّا جماليا أو فكريا أو الاثنين معا، ليست بالُمعطى الذي يُقرّه النصّ ويُورده بصريح العبارة، فيدركه المتلقّي مباشرة دون عناء، وإنّما هي خطاب ضمني يُقرأ بين السّطور وتكون وحداته وعلاماته مبثوثة في أكثر من موضع وعلى أكثر من مستوى، يتحسّسها القارئ أو المتفرّج فيجمعها ويتدّرج بما تحمل من مضامين ودلالات إلى أن يصل إلى اختزال ما يشبه مقصديّة الكاتب أو مقروئيّة النصّ.

وإذا كان لابُدّ من هذا الجهد أو هذه القراءة المتأنيّة والمستفيضة لرصد محور أو محاور النّص الخطابية، فإنّ امتلاك القارئ مُسبقا، لأدوات التّحليل الضّرورية وإلمامَه بالسّياقات التي يتنزّل فيها هذا النص أو ذاك، فضلاً عن فهمه لمدلولات خصائصه الأجناسية، من شأنه أن يوجِّهه نحو الوجْهة التي ارتآها الكاتب لمؤلَّفه فيَصِل، مثلاً، المحاور الخطابية في نصوص سوفوكليس Sophocle وأسخيلوس Eschyle وأوريبيدس Euripide بحضور الآلهة البالغ التأثير في حياة الناس، ومحدوديّة جُهد الإنسان في مجابهته لهذه القوى؛ أو يربطها في المسرح الجديد ذي المنحى العبثي، بتشيئة الإنسان.

وأيّا كانت الصّياغة، فإنّ معرفة المحور الخطابي في النص أو وِجهته (أي الخط الخفيّ الذي يخترقه) مسألة بالغة الأهمية، وإجراءٌ أساسيّ لفهم المشروع الفكريّ و/ أو الجماليّ الذي انبنى عليه وتجنّب القراءات الخاطئة له.

المُخاطَبـــــة

FR : Réplique

EN : Reply

وحدة خَطابية تحمل سمة الحوار* في ذاتها. وهي تأتي في مواقع مختلفة كأن تفتتح المشهد فتكون منطلقا للتّواصل بناءً على وضعية تلفّظية محدّدة، أو أن تعقُب مخاطبة سابقة فتكون بمثابة الردّ بشكل من الأشكال,وتُقيم معها علاقة انسجام أو تنافر.

وتُعتبر المخاطبة، أيّا كان موقعها، دعامة أساسيّة في الحوار* وضامنا للتّرابط والتّسلسل حتّى في ما يعرف بحوار الطّرشان (ر. الحوار). ويظهر هذا التّرابط بصيغ مختلفة كالتّكرار (إعادة لفظ أو مقطع) والاستطراد ونحوه.

إنّ تشابك الرّدود وتعالقها وتفاعلها على النّحو الذي ذُكر يُمكِّن لا من الوقوف على إيقاع المسرحية والرّهانات المطروحة فحسب، وإنّما أيضاً على العلاقات بين القوى المتفاعلة في ما بينها في المسرحية، والتي تجد امتداداً لها على مستوى الفعل* الدرامي، فالردّ ينبع عن نوعيّة العلاقة بين المتحاورين، وعلى تقاربهم وانسجامهم أو تنافرهم وصراعهم.

وبخصوص التصنيف، يُدرج في باب المخاطبة الرد الحاضر* والمخاطبة المسهبة* والحديث الجانبي*.

وعلى مستوى العرض تتطلب تأدية المخاطبة في الوقت المناسب، وبالكيفيّة اللاّزمة مهارة وقدرة فائقتين، حتى أن هنالك من يتحدث عن «فن المخاطبة» الذي لا يقتصر على حسن المشاركة وإنّما يتعدّاه إلى تحقيق الأثر المرجوّ في المتلقّي.

مخاطبة الجمهور

FR : Adresse au public

EN : Address to the audience

تفترض مخاطبة الجمهور باثّا (الممثل*) ومتقبّلا (المتفرّج) وخطابا مُوجَّها للمشاهدين. وهي تطرح إشكالات عديدة من حيث الطّبيعة والتّصويغ وشكل التّواصل ذاته؛ فهنالك من النقّاد من يُقحم فيها الفاصل النقدي* والحديث الجانبي* والحديث الفردي* بوصفها أشكال مخاطبة للمتفرّج بمعنى من المعاني. ومنهم من يصلها فقط بالخطاب الذي يتوجّه به الممثّل* مباشرة إلى الجمهور، ممّا يؤدّي إلى تحطيم الحائط الرّابع*. لذلك كانت هذه التقنية مرفوضة في المسرح القائم على الإيهام' ولم تُوجد إلاّ بصيغ غير مباشرة من خلال بعض الشّخصيات كصوت العقل*.

إجمالا، يمكن تبويب مخاطبة الجمهور، حسب الحالات التي ترد فيها، إلى ثلاثة أقسام:

- مخاطبة مباشرة تتضمّن قرائن صريحة (ضمير المخاطب، نقاط الاستفهام...).
- مخاطبة بالوساطة كأن يتوجّه الممثّل بالكلام إلى متفرّجين مزيّفين لا يعلمهم الجمهور، مبثوثين في القاعة، في حين أنّ المقصود بالخطاب هو المتفرج الحقيقيّ. مثال ذلك المرأة الصّوت في مسرحية **الصخرة** لمعين بسيسو.
- مخاطبة ملتبسة لما يحفّ بهوية المتلقي من غموض، إذ يمكن أن يُفهم حسب التأويل أن المتكلّم يتّجه بالقول إمّا إلى محاوريه وإما إلى الجمهور أو إلى الجميع في الآن نفسه.

المخاطبة غير الموجّهة

FR : Cantonade (à la).

EN: To speak in an aside

يفترض الخطاب جملة من العناصر لعلّ أهمها تحديد هويّة الباثّ وهويّة المتلقّي كما تقتضيه قواعد التّواصل. فإذا نظرنا إلى هذه المُخاطبة* من هذه الزاوية، يمكن تعريفها بأنّها مخاطبة معتلّة بعض الشّيء إذ أنها لا تتوجّه إلى أيّ من الشخصيات المتحاورة ولو كانت معروفة المصدر.

يرد هذا الصّنف من المخاطبات عادة، حسب الأمثلة المتوفِّرة، في بداية المشهد تحت دوافع نفسيّة مختلفة، منها سعيُ المتلفّظ إلى تغيير مجرى الحديث أو التّعالي والتبجّج كما الحال في **رحلة السيد بيريشون** Le voyage de monsieur Perrichon لأوجين لابيش E.Labiche.

المخاطَبة المُسهبة

FR : Tirade

EN : Tirade

كمّياً، تتميّز المخاطَبة المسهبة عن المخاطبة* بِطولها النسبيّ. ولكن، إذا كان المعيار الكمّي هو المعيار الوحيد الذي يعتمده كلّ الناس فلا أحد، حسب ما هو معلوم، سعى إلى ضبط محتواه بشكل دقيق حاسم (عدد الكلمات أو الأسطر أو الأبيات)، وهذا ما يجعل الدّارس يتردّد أحياناً قبل الحسم في نوعية الأقوال المنسوبة للشّخصيات؛ هل هي مجرّد مخاطبات أم مخاطبات مُسهبة. عموماً، يدرِج النقّاد في باب المخاطبات المسهبة نماذج غير متجانسة كميّا، فإذا كان طول بعضها لا يتجاوز الأربعة أو الخمسة أسطر، فإنّ عدد الأسطر أو الأبيات في أمثلة أخرى يناهز أحياناً المائة.

يطرح الصّنف الثاني أسئلة متعدّدة تقضّ مضاجع المؤلّفين المسرحيين، ويثير إشكاليات ملحّة تؤرِّق المخرجين والممثّلين.

إن أكبر معضلة تواجه المؤلّف عند كتابة مثل هذه المخاطبات الطّويلة هي إيجاد صيغ ووسائل تجعلها مستساغة لدى القارئ والمتفرّج، ومتناغمة مع طبيعة المسرح باعتبار أنّ استئثار شخصيّة ما بخطاب مُطوّل يُعدّ نسفا صارخاً لأهم ركيزة في المسرح وهي التّحاور. ولكي لا تتحوّل هذه المخاطبات المسهبة إلى خطاب رتيب ووقْف مسرحي ينتفي فيه التّحاور والفعل* الدرامي، يسعى الكُتّاب عادة إلى إضفاء بعض الحركيّة عليها، موظّفين للغرض مجموعة من الأدوات منها ماهو بلاغي أو أسلوبي ومنها ماهو دراميّ كاستحضار الغائب في خطاب المتلفّظ، والتوجّه إلى الشخصيات المتحاورة بأسئلة إنكارية وتنويع الجمل وتغيير نسق الحركة* وتضمين الخطاب بعض السُّنن الحركية إلخ.

أمّا بالنسبة إلى المخرجين، فإنّ توزيع الأدوار المتضمِّنة لهذه المخاطبات الطّويلة مسألة دقيقة للغاية، ويمكن أن يكون سببا من أسباب نجاح العمل ككلّ أو فشله. ولهذا السّبب، غالباً ما تُسند مثل هذه المخاطبات المُسهبة إلى الممثّلين المتمرّسين الذين يجدون فيها فرصة سانحة لمزيد التألّق والإبداع، خاصّة إذا كانت قطوفا نفيسة.

أمّا بالنسبة إلى المبتدئين منهم، فهي امتحان عسير لما تتطلّبه من قُدرات عالية في التّأدية. ولا تنتهي متاعب المخرجين بعد إسنادها إلى من هم جديرون بتأديتها، بل عليهم، حفاظا على مبدإ التّحاور الذي ذكرنا، الاشتغال على أكثر من واجهة لاستنباط الوسائل الكفيلة بشدّ انتباه المتفرّج خاصة عندما يكون النصّ خاليا من الإرشادات الركحيّة* أو الممسرحيات.

وفي ما يتعلّق بالوظائف التي تؤدّيها المخاطبات المسهبة فإنّ أهمّها هي:

- الوظيفة السّردية/ الإخبارية وتظهر في المخاطبات التي ترد مثلاً في المشاهد الافتتاحية.
- الوظيفة التّحليلية/ الحجاجيّة ونجدها، على سبيل الذّكر، في المشاهد التي تُدعى

فيها إحدى الشّخصيات إلى تبرير موقفها أو الإفصاح عن رأيها.

- الوظيفة الفنيّة/ التقنيّة وتتحقّق عندما يتضارب نقل بعض الأحداث إلى الخشبة مع بعض المقولات الفنيّة أو الجمالية، كما في المسرح الكلاسيكي* (ر. اللّياقة)، أو عندما يتعذّر عرض هذه الأحداث تقنيا؛ فتصبح المخاطبة المسهبة ملجأ الكتاب الأخير (مثلها مثل الحديث الفردي التقني). لهذين السببين صاغ راسين في **فادرة** Racine, Phèdre مخاطبة مسهبة تعد الأشهر على الإطلاق في المسرح الفرنسي، يتجاوز طولها سبعين بيتا ليصوّر لنا مهاجمة الوحش البحري لأحد أبطال المسرحية والفتك به.

بقي أن نشير إلى أنّ تبويب الوظائف على هذا النّحو لا تبرّره إلاّ الاعتبارات المنهجية، إذ نجد أمثلة عديدة من المخاطبات المسهبة التي تؤدّي أكثر من وظيفة فالسّرد، مثلاً، هو إخبار وإفادة بقدر ما هو حجاج وتحليل.

المخـــــرج

FR : Metteur en scène

EN : Producer

(ر. الإخراج).

المخزون المسرحي

FR : Répertoire

EN : Repertory

يحمِل هذا المصطلح معنيين اثنين: يفيد الأوّل مجمل الأعمال التي أنجزتها فرقة من الفرق تأليفًا و/ أو إخراجًا؛ في ما يُحيل الثّاني على المسرحيات المتشابهة، إمّا من حيث ارتباطها بنفس الحقبة الزمانية كأعمال شكسبير Shakespeare وروبار غرين Robert Greene وبنيامين جونسن Benjamin Johnson التي أُنْتجت في الفترة الأليصاباتية، أو لتجسيدها لنفس الفنيّة الدرامية (آثار سعد الله ونّوس المرتبطة بالجمالية الملحميّة على غرار **الفيل يا ملك الزمان**).

مدير الفرقة

FR: Administrateur

EN: Production manager

خلافًا للمخرج الذي يُعنى بالمسائل الفنيّة، ينحصر دور مدير الفرقة في الشّؤون الإدارية والماليّة، يسهر على حسن إدارة الفرقة وبرمجة العروض، ويسعى إلى إيجاد مصادر التّمويل والدّعم، ويحرص على التصرّف السّليم في الدّفوعات والمقابيض.

ذلك هو دوره الأصلي وتلك هي صلاحيّاته. أمّا في العالم العربي، يحدث أن ينحرف مديرو المسارح عن هذه المهام التّقليدية فيتدخّلون في

الاختيارات الفنيّة، إمّا خوفا من عسف الرّقابة أو مُسايرةً لذائقة الجمهور العريض.

مدير سقْف الرّكح

FR : Cintrier

EN : Fly master

هو المشرف على التّقنيّين والآلاتيين العاملين في سقف قفص الرّكح*، يوجّههم في كلّ العمليات الخاصّة برفع الزخارف وإنزالها في المسارح المشيّدة على الطّريقة الإيطالية.

المَرافق المُلحقة

FR : Dégagements

EN : Part of wings

بالمعنى الضيّق للكلمة، هي فضاء من فضاءات المعمار المسرحيّ المخفيّة عن أنظار المشاهدين، يشتغل فيه الآلاتيون عند تغيير الزّخارف. أمّا المعنى الشامل الذي ترسّخ تدريجيّاً فيُفيد، إضافة إلى المعنى السّابق، كلّ ما يساهم في راحة المتفرّجين كالمسالك المهيأة لذوي الحاجيات الخصوصيّة والمقهى ومدارج النّجدة وغيرها من المرافق.

المُربيّـــــة

FR : Duègne

EN : Duenna

ظهر هذا الدّور في المسرح الإسباني، في أعمال ما يُسمّى بالعصر الذّهبي. وكان يفيد في البداية مربيّةً منحدرةً من أصل رفيع؛ لذلك كانت أقرب إلى دور الأم النّبيلة. ووُظّف هذا الدور لاحقا، بطريقة تحريفيّة عندما أُدْمج في الأدوار المتشابهة*، فظهرت المربيّة بمظهر العانس الشّمطاء، وأصبحت مثاراً للسّخرية.

المرنِّـــــم

FR: Choriste

EN: Chorister

فرد من عامّة النّاس يختاره متعهّد الجوق* ليشارك بصفة ظرفية في العروض المسرحيّة أو التّظاهرات الاحتفاليّة الدينيّة التي كانت تقام في الفترة الإغريقية القديمة.

يُعتبر المُرنِّم في هذه العروض، صوت الشعب وتُرجمانا صادقا لمعتقداته وقِيَمه، يعاضد قائد الجوق* في مقارعة غطرسة البطل المأساوي بالحُجج الدّامغة.

المُزْحة اللفظيّة

FR : Blague verbale

EN : Verbal joke

(ر. المزحة المسرحية).

المُزحة المسرحيّة

FR.: Blague de théâtre

EN : Theatrical joke

المزحة بصفة عامّة هي خدعة تستند إلى مزاح ثقيل. أمّا في المسرح فهي مُلحة، خارجة عن النّص مثيرة، يُقصد من ورائها إدخال البلبلة لدى المُحاور بما أنّها غير متوقّعة لديه. وغالباً ما تأتي تلميحا إلى موضوع يدفع بالمحاور إلى الضّحك المتواصل الذي يجب عليه مقاطعته حتى يعود إلى النّص المسرحي.

ويمكن أن تأتي تصريحا عبر مُزحة لفظيّة واضحة الدّلالات والإيحاءات كأن تُستبدل كلمة بأخرى مشابهة لها في النطق تؤدي إلى الهزل التّحريفي أو الهزل الوضيع.

المُزخـــــرف

FR : Décorateur

EN : Designer

(ر. الزّخرفة).

المُساجلة الهوميرية

FR : Epithètes homériques

EN : Homeric epithets

قبل تحديد المعنى، يجب التّمييز بين استعمالين مختلفين للنّعوت الهوميرية في الإلياذة والأوديسة: استعمال أوّل يُبرز فضائل الشّخصيات ومحاسنها («أوليس الكريم، «أوليس، قاهر المدن» إلخ..) وثانٍ يقف على مساوئها، وهو جوهر ما يُسمّى بالمساجلة الهوميرية.

وتُترجم المساجلة بعبارات جارحة تُوجّهها الشّخصيات المُتصارعة إلى بعضها بعضاً قبل أن تنتقل إلى الاشتباك الماديّ حسب تطوّر السّجال*.

ويُشترط في هذا الصّراع الكلامي أن تتقيّد الأطراف المتخاصمة بجملة من القواعد أهمّها تجنّب الألفاظ النّابية الخادشة للحياء. وبقدر ما يُظهِر أحد الأطراف قدرا من اللّياقة وصفاء الذّهن والاتّزان – رغم تشنّج العلاقة – بقدر ما يكون محلّ استحسان وبالتّالي يؤول الصّراع إلى صالحه.

على مستوى البناء أو الصّياغة لا ترد النّعوت الهوميريّة منفصلة، وإنّما تأتي ضِمن المخاطبات والرّدود في شكل جمل اعتراضية مقتضبة، يختزل فيها صاحبُها عيبا من عيوب خصمه.

وقد استهوت المساجلة الهوميرية عديد الكتّاب ومنهم الفريد دي موسي A. De Musset الذي رأى فيها طريقة مُثلى لإبراز التّباينات بين بعض شخصياته، فوضع وَجْها لوجه في **نزوات ماريان** Les caprices de Marianne كُلاًّ من «كلوديو» (Claudio) القاضي و«أُكتاف» (Octave) الشّخصية المنفلتة كما يبيّنه هذا المقطع الذي نورده بالتّصرّف:

كلوديو: لقد استمعت إلى كلّ شيء

أُكتاف: «بأي أذن»، أيّها القاضي النّزيه؟

كلوديو: زوجتي أخبرتني بكلّ ذلك (يا ابن عمّي الوقح».

أكتاف: ألم يبق شيء في تلك «الأذن الجميلة»؟

كلوديو: بقي جوابها، يا «عمود ملاهي الرذيلة» وسأطلعك عليه.

أكتاف: لستُ مجبرًا على سماعه يا «محضر جلسة... »

المساخر

FR : Mascarades

EN : Masquerades

ليست المساخر عرضا مسرحيّا وإنّما استعراض فنيّ وفُرْجوي اعتادت المدن الأوروبيّة في القرون الوسطى على إقامته في إطار الاحتفالات ببعض الأحداث السّارة.

وتتمثّل فرجة المساخر في مجموعات من الفتيات والفتية المتنكّرين والمقنّعين يستقلّون عرباتهم المزخرفة، يجوبون بها الشوارع والسّاحات العامّة، ترافقهم في ذلك الفرق الموسيقية المحليّة. وكانت المجموعات تُعِدّ العدة لمثل هذه المناسبات، وتتنافس في ما بينها في تصميم الملابس وخياطتها وفي صنع الأقنعة وتزيين العربات.

وللإشارة، تتقاطع المساخر مع ملهاة التحريف الهزلي إن على مستوى الأهداف المرجوّ تحقيقُها (التّسلية ونقد بعض المظاهر) أو على مستوى الصّيغ والأساليب المعتمدة (الشّحن* مثلاً).

المُساعد

FR : Adjuvant

EN : Helper

(ر. النّظام الفواعلي).

المسافة الجماليّة

FR: Distance esthétique

EN: Aesthetic distance

يمكن تحديد المسافة الجماليّة في مقاربة أولى بمقارنتها بالعدول الجمالي*، فإذا كان العدول قائماً على مجرى الباثّ فالمسافة الجمالية تتمحور حول المتلقّي.

والمقصود بها موقف المتلقّي من الأثر الفنّي بصفة عامّة ومن الأعمال المسرحيّة بالخصوص.

وتنعدم هذه المسافة تماماً إذا ما تماهى المتلقّي مع الشّخصيّة*، نتيجة للتعرّف*، أو إذا أصبح مُكوّنا من مكوّنات العرض، مشاركا فيه فعليّا كما في المسرح الحَدَثي* ومسرح المُضطَهَدين*.

في المقابل، تكبر هذه المسافة مجازا إذا لم يستقطب الأثر أو العرض انتباه المتلقّي، أو إذا انبنى على جماليّة المباعدة* كما في المسرح الملحمي.

المسحوق الهزلي

FR : Rouge comique

EN : Comic red powder

مسحوق أحمر اللّون يُوضَع على خدّي الممثّل* وأطراف أنفه عند تقمّصه لدور هزليّ كما يفعل المهرّج في السّرك.

مسرح الأجناس

FR : Théâtre des genres

EN : Theatre of genres

خاصيّتان رئيسيتان ميّزتا مسارح الأجناس التي انتشرت في جُلّ المدن الأوروبيّة في ما سُمّي بالفترة الزّاهية (أي الفترة التي سبقت الحرب العالميّة الأولى) هما: - المعمار ونوعيّة العروض.

من حيث المعمار وهندسته، بُنيت هذه المسارح بشكل يوفّر لروّادها كلّ أسباب الرّاحة والمتعة، فكانت عبارة عن قاعات حميميّة لا تتّسع إلاّ لعدد قليل من المتفرّجين. وقد عُوّضت فيها الشّرفات بالمقصورات الصّغيرة وجُهّزت بالأرائك بدل الكراسي. (ر. المقصورة).

- في ما يتعلّق بنوعية الأعمال المعروضة، حَرِص مديرو هذه المسارح استمالةً للجمهور واستجابةً لميولاته الشّاذة بعض الشّيء، على برمجة مسرحيّات ذات محتوى شبقي (ر. المسرح الشّبقي) أو سوقي (ر. المسرح السّوقي) دون سواها.

المسرح الاحتفالي

FR : Théâtre festif

EN : Festive theatre

(ر. الاحتفالية).

المسرح الإذاعي

FR : Théâtre radiophonique

EN : Radiophonic theatre

تُخصِّص أغلب المحطّات الإذاعيّة شرقا وغربا، حيّزا زمانيا من ساعات بثّها للأعمال الدراميّة. وإذا كان نقلها للعروض التي تقام في المسارح عبر موجات الأثير مسألة تقنيّة بحتة موكلة إلى ذوي الاختصاص (دون أن يكون هذا التعهّد أو هذا النّشاط انتقاصا من دورها في تقريب الفنّ الرّابع إلى المستمعين)، فإنّ الإسهام الأبرز يكمن دون شك في ما يسمّى بالمسرحيات الإذاعيّة أكانت نصوصاً جاهزة ينتقيها المخرج وفريق عمله أو نصوصاً تُكتب للغرض.

إنّ «مسرح الأذن»، كما يحلو للبعض تسميته، هو بالتّأكيد عمل إبداعيّ بِأتمّ معنى الكلمة يجب تثمينه وإفراده بما يستحقّ من دراسات نظراً لخصوصيته فخلافاً لما يتوفّر في المسرح المرئي من أنظمة دالّة تساعد على تجسيده، يقتصر المسرح الإذاعي على نظام دالّ* أوحد وهو النّظام السمعي، وهذا ما يستوجب جُملة من الإجراءات الخاصّة على مستوى الكتابة أو على مستوى الإخراج*.

وتختلف كتابة المسرحيات الإذاعيّة عن النصوص الموجّهة للعرض؛ فإذا كان مؤلفو مسرح الأرائك* مثلاً، يكتفون ببعض المُمسرحيّات لوصف ملابس الشّخصيات أو تحديد الإطار الزّماني والمكاني إلخ، فإن كُتّاب المسرحيات الإذاعيّة مطالبون بإيجاد الصّيغ والتقنيات البديلة لتجاوز هذه الإكراهات. ومن الوسائل التي يلجؤون إليها مثلاً، مسايرةً لطبيعة عملهم، تضمينُ الحوار* كلّ ما يُمكِّن المستمعين من تصوّر الملابس أو السُّنن الحركيّة ونحوه، خاصّة عندما تكون لهذه المعطيات أهميّة لفهم المقاطع الحواريّة.

ورغم أنّ هذه الوسائل ليست حكرا على المسرحيات الإذاعية، إلاّ أنّ الحاجة إليها في هذه الأعمال أكبر دون شكّ.

وإضافة إلى هذه الكتابة الخاصّة، فإنّ الإخراج الإذاعي – وهو مجالُ تكوين وتخصّص – يستوجب كذلك أعمالا وإجراءات مخصوصة، تهدف كلّها إلى ملء الفراغات التي يتركها النّص، أو إلى إعطاء هذا النّص أبعاده الفنيّة والجماليّة. ومن بين المهامّ الموكلة إلى المخرج، حسنُ اختيار الزّخارف الصّوتيّة والضّجيج المُصطنع* ليتمثّل المستمعون مناخات المسرحيّة وأجواءها، وكذلك البحثُ عن الفواصل الموسيقيّة الملائمة لنفس الغرض، والإشراف على العمليات التّقنية الصِّرفة كالتّركيب الصّوتي وهي عمليات فائقة الدّقة.

مسرح الأرائك

FR : Spectacle dans un fauteuil
EN : Closet drama

يشمل هذا المسرح مجمل النّصوص المُوجّهة لا للعرض وإنّما لمجرّد القراءة لتصبح «فرجة على أريكة».

تُبوّب النّصوص المنضوية تحت هذا المسمّى إلى قسمين اثنين:

– نصوص قابلة للمسرحة* وإن لم تُكتب لكي تُعرض كما أسلفنا.

نصوص أخرى لا تتوفّر فيها المُقوّمات الضّرورية لتُتَرجم ركحيّا، وهذا ما ينطبق على عدد كبير من المسرحيّات الذّهنيّة نظراً إلى إغراقها في الخيال والتّرميز*.

مسرح الأسواق

FR : Théâtre de la foire
EN : Fair - ground theatre

منذ بداية القرن الثّاني عشر، انتصبت الأسواق في مناطق عديدة من باريس. وكانت ملتقى الحرفيّين والباعة يعرضون بضاعتهم على الحُرفاء الذين يقصدون هذه الأماكن للتسوّق، بعد إتمام شعائرهم الدّينية في الكنائس المُجاورة. وبالتّوازي مع الأنشطة التّجارية والممارسات الدينيّة، احتضنت هذه الأسواق عروض مُروّضي الحيوانات وفرق الرّقص الفولكلوري، بالإضافة إلى الألعاب الناريّة والبهلوانيّة. وكانت العروض المسرحيّة قليلة.

بعد هذه البداية المحتشمة، عرف مسرح الأسواق نقلة نوعيّة بلغت مداها خاصّة في القرن الثّامن عشر، عندما قرّرت بعضُ الفِرق المسرحيّة اقتحام هذه الفضاءات المهيّأة نفسيّا واجتماعيّا لتقبّل نوعيّة معيّنة من العروض المسرحيّة وُصِفت وقتئذٍ من بعض الدّوائر الأدبيّة والأوساط الاجتماعيّة بالوضيعة والشّعبويّة كما جاء في رسائل فولتير Voltaire.

ولقد وجدت الجماهير العريضة في مسرح الأسواق ضالّتها، ناهيك أنّ الأعمال التي كانت تقدّم في المسارح الرّسمية لم تعد تستجيب لمشاغلها وانتظاراتها. ولقد انخرط كُتّاب كثيرون في هذا المسرح، وزوّدوه في البداية بنصوص مُقتبسة من مخزون الفِرق الإيطالية التي كان لها آنذاك حضور لافت. بعد ذلك، حَظي هذا المسرح باهتمام مجموعة أخرى من الكتّاب وَفّرت له نصوصاً ذات قيمة فنيّة وأدبية ثابتة من بينهم بيرون Piron وفيزوليي Fuzelier. وبانخراط هذه المجموعة القيّمة، ازداد الإقبال الجماهيري وبدأت معه متاعب الفِرق المُنتصبة بالأسواق، إذ شَعُرت المسارحُ العريقةُ المدعّمة من السّلطات الملكية بالخطر الدّاهم لفقدانها أعدادا هائلة من رُوّادها وانخفاض مداخيلها بشكل سريع، فقامت بإجراءات كثيرة للتّصدي إلى هذا التّيار الجارف. ناشدت المُراقبين الملكيّين للتّدخل ورفعت القضايا. ولقد أفضى هذا الجهدُ إلى إصدار أحكام باتّة تمّ بموجبها مصادرةُ حقّ مسرح الأسواق في التّمثيل وفي الغناء إرضاءً لمؤسستي «الكوميديا الفرنسية» و«الأكاديمية الملكيّة للموسيقى».

ولقد ساهمت هذه الأحكام في التّقليص من حضور الممثّلين ونشاطهم في هذا المسرح، لكنّها لم تمنعهم من الصّمود والبقاء بفضل خيالهم الخِصب، وما كانوا يتمتّعون به من مَكْر ودهاء، فابتدعوا أشكالاً فريدة فيها إذعانٌ للأحكام الصّادرة بحقّهم وتجاوزٌ لها في الوقت نفسه.

الصّيغة الأولى من الأعمال التي اهتدوا إليها كانت تشبه إلى حدّ بعيد ما يُعرف الآن بعرض الممثل الواحد، وهو عرض ينتفي فيه الحوار* نظراً لعدم وجود شخصية* محاورة على الرّكح*، لكن يبقى التّحاور فيه قائماً في حقيقة الأمر، – كما هو شأن الحديث الفردي* مثلاً – فضلاً عن مُخاطبة الممثّل* للجمهور.

الطّريقة الثّانية التي توخّتها بعض فِرق مسرح الأسواق، والتي يمكن اعتبارها امتداداً للنّوعية الأولى، تكمن في الاكتفاء بممثل* وحيد ينخرط في حوار* ممكن مع ممثّل آخر يُفترض أن يكون في خفايا الركح.

أمّا الشّكل الثّالث المجسّم لأعلى درجات المَكر والدّهاء الذي بلغته فِرق الأسواق المسرحيّة للدّفاع عن وُجودها وسيرورتها فهو، دون شك، ما يعرف بمسرح اللاّفتات.

يقوم هذا المسرح على المزج بين التّواصل اللّغوي المكتوب والحركات الجسديّة، إذ

يتولىّ أحد الممثلين رفع لافتة يُكتب عليها نصّ المخاطبة فيما يقوم الثّاني بترجمة محتواها مُوظّفا في ذلك كلّ الفنون الإيمائية: السُّنن الحركيّة، تقاسيم الوجه إلخ.

وفي ما يتعلّق بالجانب الغنائي الذي أصبح حِكرا على الأكاديمية الملكية للموسيقى، توخّت هذه الفِرق نفسَ الحلّ إذ تُكتب الأغاني الشّعبية على اللاّفتات، فيردّدها الجمهور المتعاطِف مع مسرح الأسواق والمنحازُ إليه والمتسامحُ معه، حين يلحظ ضعفا في الأداء أو غموضا في إيصال المعنى.

أخيراً، مهما تنوّعت الأنماط التّعبيريّة والأشكال الإبداعيّة في مسرح الأسواق، ومهما اختلفت الآراء في تقييم أبعادِها الجماليّة وقيمتها الأدبية، ثمّة ما يشبه الإجماع لدى النقّاد في أنّ الإسهام الحقيقي لمسرح الأسواق يبقى دون شك المحاكاة الساخرة*. وهذا ما يؤيّده إقبال دور النّشر في العشريّتيْن الأخيرتين من القرن العشرين على طباعة وترويج الأعمال الكاملة لأمثال بيرون وفيزوليي والتي أصبحت تحظى بدراسات أكاديمية معمّقة.

المسرح الأسود

FR : Théâtre noir

EN: Black drama

خلافاً لما قد يتبادر للذّهن من منطوق التّسميّة، لا يوجد أيّ رابط بين هذا المسرح والمواضيع التي تّوصف عادة عن طريق التّرميز بالسّوداء (البؤس والمآسي إلخ)، فالمقصود بالمسرح الأسود هو الاستعمال المكثّف للمؤثّرات الضوئيّة، وخاصة الإضاءة السّوداء*.

مسرح الأشياء

FR : Théâtre d'objets

EN : Object theatre

مفهوم حديث ظهر في نهاية سبعينات القرن العشرين ابتدعته كاتي دو فيل Cathy Deville ونظّر له لاحقاً كريستيان كارينيون. Christian Carrignon

وسُمّي هذا الجنس «بمسرح الأشياء» لأن الأشياء تمتلك فيه حضورا طاغيا، بوصفها شخصيات مكتملة المقوّمات، كما أنّها تنهض بأدوار تماماً كالممثلين. ونظراً لهذه المكانة وهذا التميّز، غالى بعض المنظرين أمثال تاديوش كنتور، وأكّدوا أنّ الممثّل في هذا المسرح أصبح ثانويا، إذ لا قيمة ولا وجودَ له أصلا بدون الأشياء، لأنها أصبحت مركز الاستقطاب.

وقد أثار هذا الجنس المسرحيّ جدلا، منذ نشأته، فهنالك من النقّاد من يَعدّه فرعا من مسرح الدّمى، لأن الأشياء المستعملة يقع تحريكها من قبل المُمثّل* تماماً كما يفعل محرك الدمى. وهنالك من يرى أنه وإن انبثق عن مسرح العرائس، فهو يقطع مع الصورة النمطية للدمى، ليستقل بوصفه جنسا دراميّاً بمُكوّناته وتقنياته ولُغته.

ويُجمع جُلّ النقاد على أن الطّرح الثاني أكثر دقة ووجاهة، فمسرح الأشياء يختلف عن مسرح

الدمى من حيث طبيعة العناصر والتقنيات والتوظيف؛ فإذا كان هذا الأخير مقتصرًا على العرائس، فمسرح الأشياء يضم فضلاً عن الممثل* الدّمى ولُعبَ الأطفال والتُّحَف المنزليّة والخُضار، وكذلك العناصر الطبيعيّة كالماء والرّمل والطيّن، لأنها لدِنة، مِطْواعة يُمكِن تشكيلها أو تكييفها لصنع أشياء بعينها. ينضاف إلى ذلك المواد المصنّعة كالسكّر وحبّات الدّواء وغيره.

كل هذه العناصر تُستعمل كأشياء يمكن تحريكها ومعالجتها باليَدِ أوتكييفُها أثناء تطوّرات الأحداث، حتى تُولّد إيحاءات ودلالات مُثيرة (الرّسم بالرّمل للإيحاء بوجود سور الصّين العظيم مثلاً).

من ناحية أخرى، يتميّز الشيء عن الدمية بصفات مخصوصة، فهو لم يُخْلق أويُصنّع من أجل المسرح، وإنّما لوظائف نفعيّة تتّصل بالحياة اليوميّة. علاوة على ذلك، فهو حقيقيّ ومعروف لدى الجميع بوظيفته الأصلية (الصنبور وظيفته ضخّ الماء في الأصل)، وبذلك يتسنىّ للمّتفرّج فهمُ توظيفه بطريقة مغايرة في مسرح الأشياء.

انطلاقاً من هذه الخصائص، يمكن أن تُسْتعمل الأشياء اليوميّة المعطوبة أو البالية، فينزاح بها مسرحيّو الأشياء عن دورها، وتُسند إليْها وظيفة أو وظائف أخرى، ويُعاد اكتشافها بطريقة مُغايرة. من هذه الناحية، يختلف الشيء، لا عن الدّمية وحسبُ، وإنّما أيضاً عن اللاّحق* الذي يقصره البعض على دلالته الأصلية. مثال ذلك ما ذكره كريستيان كارينيون بخصوص منديل ديدمونة: لقد سُرق هذا المنديل ووُضع في غرفة كاسيو حتى يظُنّ عطيل أنّ زوجته تخونه. إنّه لاحق مُحدِّد في مُجريات الأحداث، ولكنّه يحافظ على معناه كمنديل، أما الشّيء فيتوفّر على دلالات حافة حين يقع توظيفه في ما لم يرصد له في الأصل، فملعقة اللّوح مثلاً، تستعمل في مسرح الأشياء كسيف أو مجداف أو عقرب ساعة، رغم أنها تختلف عن العناصر التي عَوّضت.

يُمكن أيضاً، أن يعمد الأخصائيون إلى تركيب الأشياء وإلصاقها ببعضها بعضا، للإيغال في التجريد أو الغرابة وكلّما كان التركيب مُستفزا، انطبع أكثر في الذّاكرة وأثرى المخيال. وبهذه الطريقة تتحرر طاقات تعبيرية وإمكاناتٌ غير منتظرة، إذ تُستعمل هذه الأشياء رموزًا لعلامات مسرحية أخرى، ولنا في الترّكيب الطريف التّالي الموظّف لتجسيد ما يُسمى «بالحيوانات الآلات»، خيرُ دليل على ذلك. لقد ألصق أحد المزخرفين فُرشاة مسح أحذية فوق فَرعةٍ منفصلة جزئيا عن وجْه حذاء عسكري، وربط إليهما قرنين اصطناعييْن ليوحي بأن الشّيء المركّب هو رأس ثور.

بخصوص الأعمال المُدْرجة في مسرح الأشياء، فهي تتوفّر على كلّ المُقوّمات الدراميّة من حبكة* وأحداث ووضعيات وشخصيات – أشياء بالضرورة. فهي التي تنهض بالفعل أو هكذا يُخيّل للمتلقيّ.

أما اللّغة الرّكحية* فهي لغة حركية بالأساس، إيحائية تأخذ من السينما وفنون التعبير الجسماني بطرف. ورغم أن الممثل* هو الذي يحرّك الشيء أو يُطوّعه، وينخرط في الإيماء أو يسرد الأحداث ويُنشئ عوالم الحبكة*، ويعيد الحياة إلى الأشياء فتضِجّ بالحركة، ويعطيها صوتا ومشاعر وصفات، فهو مقصيّ من اللّعب، ذلك أن المتفرج نظراً إلى الإيهام المسرحي*، لا يُركّز إلاّ على الأشياء – الشخصيات أو بعبارة أدقّ «البيو أشياء» ومغامراتها وينسى من يُحرّكها.

وبما أنّ الأشياء التي تكتسح الرّكح* مأخوذة من الحياة اليوميّة، فهي ليست خاوية وإنّما تأتي بذاكرة ونصّ طِرس، حتى تُقيم علاقة حميميّة مع المتفرّج، ولكن يقع إعادة شحنها بمشاعر أخرى وتُسند إليها سمات جديدة، فتكون الطرافة والابتكار. وأدلّ مثال على ذلك مسرحية **عشرون دقيقة في أعماق البحار** لمسرح المطبخ. لقد خلقت الفنّانة كاتي دوفيل فضاء خياليّا أو مجرّدًا، فسيحًا انطلاقاً من فضاء واقعي محدود بفضل إيحاء الأشياء وسحرها. أخذت دمية خزف صغيرة، وأدخلتها في حُويض أسماك، وبدأت تُحرّكها في الماء لتخلق مناخ السّباحة والغَوص في أعماق البحر، وحين استقرت الدّمية في الأعماق، نفخت الممثلة خدّيها وأوداجها وأجحظت عينيها وأصدرت صوت الهواء المنسرب من فيها، وكأنها في الماء، وبذلك أوحت للمتفرج بأنّها مع الدمية في أعماق البحار، فنسي الممثلة وطوّحت به لعبة الإيهام، فتخلّت الأشياء لفترة عن ماهيتها، ولم تبق دمية الخزف دميةً والحويض حويضا وإنّما تحوّلا إلى سبّاح وبحر.

مسرح الأطروحات

FR : Théâtre à thèse

EN : Thesis drama

يضمّ مسرح الأطروحات نصوصًا غير متجانسة من حيث المحتوى والأسلوب، ولكنّ الرّابط الوحيد بينها يكمن في احتواء كلّ منها على أطروحة (كالتّعادلية عند توفيق الحكيم مثلاً) يدركها المرء متى كان قادرا على تجاوز المعنى الظّاهر إلى معنى المعنى*، فالأطروحة في هذا المسرح ليست معطى ملموسا يُثبّته الكاتب في نصّه ويقرّه صراحة، فيدركه القارئ دون مشقّة من منطوق الكلام (كما هو الشأن في الحكاية المثليّة حيث ترد الأطروحة في جمل تقريريّة أو إرشاديّة صريحة)، وإنّما يأتي ضمنياً.

ولأنّ مسرح الأطروحات يتطلّب جهداً خاصّا لفهم ما بين السطور، ذهب العديد من النقّاد إلى اعتباره مرادفا للمسرح الذّهني*.

المسرح الأليصاباتي

FR : Théâtre Elisabéthain

EN : Elizabethan theatre

اقترن هذا المسرح باسم الملكة أليصبات الأولى اعترافاً لها بالجميل، لدفاعها المستميت عنه ضد الجناح البروتستنتيّ المتشدّد الذي كان يرى في

الفنّ الرّابع وسيلة لإفساد الذّوق ومدرسة لنشر الرّذيلة بين العامّة والخاصّة.

كان المسرح الأليصاباتي في البداية امتداداً لمسرح الأسرار الذي ظهر في القرون الوسطي، إذ كانت الفرق الهاوية تجوب أنحاء المملكة لتقديم عروض مستوحاة من الكتب المقدّسة. لكنْ تغيّرت تدريجيّاً ملامحه وخصائصه، عندما حلّت الفِرق المحترفة محلّ الفرق الهاوية وعُوّضت المواضيع الدّينية بالمواضيع التّاريخية كما تشهد على ذلك معظم أعمال شكسبير الخالدة. بالإضافة إلى هذه الخاصيّة، اتسم هذا المسرح بانفتاح الفضاء الرّكحي على أربع واجهات، خُصّصت الواجهة الخلفية لدخول الممثلين وخروجهم، وتغيير الملابس ونحوه، في حين ظلّت الواجهات الثلاث المتبقّية أي اليمنى واليسرى والأماميّة مفتوحة لتمكين المتفرّجين أيّا كان موقعهم من متابعة العرض.

ولأنّ المسرح الأليصاباتي لا يحيل على فنيّة دراميّة أو مدرسة أدبية بعينها وإنّما يُغطّي حقبة تاريخية طويلة (امتدت من حكم أليصبات الأولى إلى قرار البرلمان الصّادر سنة 1642 والقاضي بإنهاء كلّ الأنشطة المسرحيّة)، فلا غرابة أن يكون التّنوّع إحدى سماته الأساسيّة وهذه بعض من صوره:

- المزج بين أكثر من نفَس* في الأثر الواحد، فمسرحيات شكسبير، مثلاً، تجمع بين الهزليّ والمأساويّ.
- تعدّد الأجناس وتنوّعها (شكسبير Shakespeare في باب الملهاة* والمأساة التاريخيّة، بنيامين جونسن B.Johnson في عرض القناع* وعرض اللّاقناع* ودريدن Dryden في باب الملهاة البطوليّة*.
- اعتماد لُغتين في التأليف: الإنجليزية في أغلب النّصوص واللّاتينية في قسم آخر منها (أعمال غاجار Gager مثلاً).

ورغم هذا التنّوع، تلتقي جلّ النّصوص في هذا المسرح حول مبدإ الخرق الذي يُعتبر الخيط النّاظم لها؛ فهو الذي يُكسبها تناسقها بغض النظر عن الصّور التي يتجسّم من خلالها. ويظهر ذلك على مستوى الحبكة* والأغراض: خرق قواعد الزواج، خرق السّلطة الشّرعية، خرق الثّوابت الأخلاقية (الاغتصاب أو الشّذوذ الجنسي). وفي بناء الشّخصيات، يتمثّل هذا الخرق في عرض شخصيات مصابة بالجنون، وتصوير أخرى صدامية، عنيفة وثالثة ميّالة إلى الانتقام دون الاحتكام إلى السّلطة القضائيّة (انتقام الابن لمقتل أبيه في مسرحية **هملت** لشكشبير Shakespeare, Hamlet مثلاً).

المسرح الباروكيّ

FR : Théâtre baroque

EN : Baroque theatre

قبل التعرّض للمسرح الباروكي بالوصف والتّحليل، يتوجّب إجرائيا البحث في أصل الكلمة ونشأة المصطلح.

«الباروك» حركة فنيّة وثقافيّة ظهرت في إيطاليا، بعد عصر النّهضة مباشرة، وانتشرت في أنحاء

أوروبا، وتواصلت حتى القرن الثّامن عشر. ولم يكن اللّفظ في البداية دالاّ على مقولة جماليّة أو فنيّة، بل توصيفا مرتبطا بعالم الأحجار الكريمة، ذلك أنّه في الأصل كلمة مشتقة من اللّفظ البرتغالي barrocco الذي يعني لؤلؤةً متعدّدة الأوْجُه، غير متناسقة أي لا انتظام في شكلها. لذلك ارتبط حقله الدّلالي في البداية بالغرابة وعدم الانسجام. ولم تتخلّص الكلمة من هذه الشّحنة الدّلالية السّلبية إلاّ في القرن التاسع عشر؛ حيث بلور النقّاد هذا التّوجّه، وطُرح مصطلح الباروك للتّداول مقولة فنيّة وجماليّة.

لقد شملت هذه الحركة كلّ ميادين الفنّ تقريباً: النّحت والرّسم والموسيقى والمسرح والأدب بصفة عامّة. وهي تتميّز بالمبالغة والشّحن والوشي الزخرفيّ والتّوتّر والحيويّة والبهرج وعدم الثّبات والتعدّد والطّرافة، وتجمع بين المتناقضات كلّها.

وقد ظهرت هذه الحركة، أوّلا بوصفها تجديدًا ورفضا لفكر اتّخذ له من أدب أثينا القديمة مثالا ينهل من مواضيعه الأسطوريّة ومن شخصياته؛ فرفضت الاستنساخ وكرّست الإبداع عوض الاتّباع. وجاءت ثانيا، كتعبير عن أزمة يُمكن رصدها اجتماعيا في التّطاحن النّاجم عن الحروب الدّينية بين الكاثوليك والبروتستانت، وعن تمرّد النّبلاء. وهي حروب هزّت الاستقرار السّياسي للمجتمع، وهدّدت أمنه.

أمّا علميّا وحضاريّا، فقد وقعت اكتشافات زعزعت تمثّل الإنسان للكون، فتولّد عنها وعي جديد مأساوي (نسف نظريّة محوريّة الأرض مثلاً)، فكان لابدّ من إيجاد صيغ جماليّة جديدة ترصد هذه الهزّات والصّدمات، وتُعبّر عنها بكل أشكال الفيض والتّجاوز والإثارة.

وقد تجلّى هذا الفيض في المسرح الباروكي إن على مستوى الكتابة الدراميّة* أو مستوى الكتابة الرّكحيّة*، فالحبكة* متعدّدة، والنّفس* كذلك، إذ يجمع بين الهزل والمأساوي (المأساملهاة* في أعمال روترو Rotrou مثلاً). أمّا الأسلوب فيقوم على الزّخرف اللّفظي والإمتاع الحسّي والتّرميز الصّادم.

وبخصوص المواضيع المطروحة، فقد وقع التّركيز على أغراض التحوّل والحضور الخارق والإيغال في الخيال والإيهام ولعبة المرايا باستعمال تقنية التّضمين* (ومنها المسرح داخل المسرح*) التي مكّنت من تعدّد الحبك. وقد جاءت الشّخصيات متأرجحة بين ثنائيّات أو عناصر متنافرة: الزّيف والحقيقة، والوَجه والقناع، والحُلم والواقع، والحياة والموت. كما طغت اللاّعقلانية في الرّؤى والطّرح. واتّسمت العواطف والأهواء بالغلوّ والإفراط. إلاّ أن الشّخصيات وهي تصارع هذه الأهواء لا تئنّ ولا تتأوّه كما في المأساة الإغريقيّة، ولكن تبرز طبائع وتصرفات نزويّة عنيفة وتتحدّى العالم الذي تجابه. واللاّفت للانتباه أنّ كلّ مظاهر الإفراط والنّزوات اللاأخلاقية منها بالخصوص، يقع الخوض فيها وعرضها دون التقيّد بأهداب الحياء.

أمّا الإخراج* فيقوم على بلاغة الصّورة وبهرج الزّخرف* والرّغبة الجامحة في زرع الذّهول

والإعجاب لدى المتفرّج، واستعمال الآلات والتّقنيات الشّبيهة بما يُسمّى في عصرنا الحاضر بالمؤثّرات الخاصّة. وتتمثل، في الإيهام بالزلّازل والفيضانات وثورات البراكين..

خصائص الباروك هذه مناقضة للمسرح الكلاسيكيّ الذي ظهر بعد الفترة الباروكية ليضع حدّا لكلّ مظاهر الانفلات، وليقنّن الفنّ المسرحي، ويُرسي ضوابط إبداعيّة دراميّة.

(ر. المسرح الكلاسيكي).

المسرح البديل

FR : Théâtre alternatif

EN : Alternative theatre

جاء هذا الجنس الدراميّ بديلا عن المسرح التّجاري الاستهلاكي والمسرح المدعوم.

تاريخيّا، ظهر هذا المسرح في خمسينات القرن العشرين في أمريكا أوّلا، حيث حاولت فرق مسرحية كثيرة التّحرر من ربقة نظام برودواي وما يرمز إليه؛ فبادرت بتقديم عروضها في فضاءات أخرى بديلة، إمّا في الهواء الطّلق أو في الدّهاليز ومن هنا جاءت عبارة «المسرح السفليّ».

وبداية من سنة 1960، تطوّر المسرح البديل وتنوّعت مشاغله وأهدافه واستوعب أنماطا عديدة منها المسرح التّجريبي* والعُضوي والطّلائعي ومسرح المخبر والمسرح الحميمي*.

وقد جاء هذا المسرح ردّة فعل جماليّة وإيديولوجيّة في آن. ولم يكن ديدنه الرّبح ولا التّجارة أو الاسترضاء الرّخيص للجمهور بتقديم فنّ هابط أوعروض فُرجويّة تهريجيّة، وإنّما تقديم فنّ يُزيل كلّ عوائق الإبداع الحرّ، ويرتقي بذوق الجمهور، ويغيّر رؤيته للعالم؛ وهذا ما يفسّر تمسّك المشرفين عليه بالاستقلاليّة المالية التي تساعد على طرح المشاغل الفنيّة والرّؤى السّياسيّة دون قيد أو شرط، والانخراط المستمرّ في البحث والتّجديد لاستنباط وسائط ركحية هادفة تجنح أحياناً إلى الغريب واللّامنطقي.

ولقد بلغ التّجديد مداه مع مسرح الوحدة عندما قدّم عرضا لم يكن متفرّجوه عاديّين وإنّما كلابا أليفة وُضعت على الكراسي في القاعة «لمشاهدة» العرض.

المسرح البرشتي

FR : Théâtre brechtien

EN : Brechtian theatre

يرتكز المسرح البرشتي على السّرد لا بالمعنى الضّيق للكلمة، وإنّما في أشكاله المتنوّعة كتدّخل بعض الشّخصيات مباشرة وقيامها مقام الرّاوي أو رفع لافتات تُخبر عن مصير الشّخوص مُسْبقا أو تقديم أناشيد في ذات الغرض (ر. أغنية المباعدة) وغيرها من الصّيغ التي تُسهم في إزالة التوتّر، وكسر النّسق الخطيّ للحبكة* الدراميّة، وتعطيل شتىّ مظاهر التّشويق لدى المتلقّي في متابعته للأحداث، فيبقى على مسافة منها وينتفي بذلك التّماثل أو التّماهي.

ولقد أولى برشت Brecht المتفرّج مكانة كبرى حين قال « إنّ المسرح بلا تواصل مع الجمهور يفقد معناه»، فالمتفرّج في المسرح الملحمي أو الجدليّ قطبٌ أساسي يتوفّر على ميزات معيّنة، فهو ليس متفرّجا سلبيّا تجرّه العواطف والأوهام، وإنّما مشاهد واعٍ ينقُد ويمرّ إلى الفعل.

مسرح البِلاط

FR : Théâtre de cour

EN : Court theatre

خلافاً لعبارة «شعر البلاط» أو «شعراء البلاط» التي ارتبط مدلولُها في التّراث العربيّ الإسلاميّ بمضامين وأغراض يدركها الجميعُ، فإنّ عبارة «مسرح البلاط» تُحيل فقط على معمار بعينه. والمقصود به هو الجناح الذي دأبت الأنظمة الملكيّة عند تشييد قصورها، على تخصيصه لاحتضان العروض المسرحيّة، سعيًا منها إلى تعزيز إشعاعها الثّقافي والحضاري لدى سائر الشّعوب، وتمكينِ الأمراء من استكمال تكوينهم باعتبار أنّ المسرحَ، وقتئذ، كان يُعدّ مدرسة لنشر الفضيلة وغيرها من القيم والمبادئ التي يحتاجها السّاسة قبل العامّة.

المسرح التّاريخي

FR : Théâtre historique

EN : Historical theatre

يستمدّ المسرح التّاريخي مادّته (الشّخصيات، الأحداث، الحبك) من الوثائق الرّسمية (محاضر، جلسات، مذكّرات، كتب تاريخ) ويخضع، تبعاً لذلك، إلى» سلطة الآخر« كما يقول أحد النقّاد أي سلطة النّصوص المُعتَمدة.

وبما أنّه مولود من رحم نصوص سابقة له، كان لزاما على كلّ من يتولىّ بالدّرس مسرحيّة تاريخية تحديد طبيعة العلاقة القائمة بينها وبين نصّ الانطلاق للوقوف على مدى احترام المؤلّف للمصدر والتقيّد به. فمسرحة المادّة التاريخيّة أو بعبارة أخرى صياغتها الدراميّة تستوجب – خلافاً للمواضيع المتخيّلة – جملة من الضّوابط التي لا يمكن للمؤلّف تجاهلها دون أن يثير موقفه استغراب المتلقّي واستهجانه. ومن أهمّ هذه الضّوابط، مطابقةُ الأحداث الكبرى في المسرح التّاريخي لما جاءت به الوثائق، كما أكّد ذلك أرسطو، والتّقيّد بالسّياقات التي تتنزّل فيها هذه الأحداث؛ فإخراجها من أُطُرها الزّمانية والمكانية يُعتبر عملا عبثيّا بعض الشيء إذْ لَمَ الالتجاءُ إلى مادّة تاريخية موثّقة إذا كان الهدفَ من تناولها إسناد الأحداث إلى غير الشّخصيات التي قامت بها وتنزيلها في أوضاعٍ مغايرة لسياقاتها الأصلية؟ فالأجدر في هذه الحالة اعتماد مادّة ومواضيع وحبك من نسج الخيال.

وُظّف المسرح التّاريخي إجمالا، لخدمة غايات عديدة ومقاصد متنوعة يمكن تبويبها على هذا النّحو:

– الوظيفة الدّعائية: تتجسّد في كل الأعمال الدراميّة التي تسعى إلى تلميع صورة الحاكم و/ أو تعزيز شرعيّة نظام سياسي إلخ؛ ففي القرن الثامن عشر، حين أخذ النّظام الملكي يتهاوى جرّاء الانتقادات، نشطت الأقلام

المأجورة لإظهار مزايا الملوك عبر التّاريخ في توحيد الرعيّة، واستبسلت في الدّفاع عن شرعيّة أنظمتهم.

- الوظيفة التّحفيزية: يتجلّى هذا المقصد في المسرحيّات التّاريخية التي تُعيد على مسامع القارئ أو المُشاهد سِير الأجداد النّاصعة، تشحذ همّته وتحثّه على التخلّص من الوهن واليأس الذي ينخره. ومن الأعمال التي اتّخذت هذا المنحى في عالمنا العربي – وهي كثيرة – نذكر على سبيل المثال مسرحيتيْ عبد الرّحمان الشّرقاوي **مأساة جميلة** التي تحيل على المناضلة الجزائريّة جميلة بوحيرد و**النسر الأحمر** التي يُمجّد فيها البطل الرّمز صلاح الدّين الأيوبي، إنعاشا للذّاكرة المهترئة وتحفيزا للهمم.

- الوظيفة التّوْعَوية: يرتهن بلوغ هذا المقصد إلى حدّ كبير بمدى نجاح الكاتب في اختيار صفحات تاريخيّة متطابقة – إلى حدّ ما – مع ما يعيشه المواطن المعاصر للأثر الأدبي من أوضاع بحيث، ينطلق من الماضي الذي يصبح من هذه الزّاوية مجرّد تعلّة ليتفحّص حاضره، وهذا ما نلحظه في المسرح التّاريخي الرومنسي مثلاً بدرجات متفاوتة.

المسرح التّجريبي

FR : Théâtre expérimental

EN : Experimental theatre

اقترن هذا المصطلح، في البداية، بحركة مسرحيّة ظهرت في العالم الغربي، في النّصف الثّاني من القرن العشرين. واقتصر المنحى التّجريبي فيها على استبدال خشبة المسرح بفضاءات لعب وُصفت وقتها بالثّورية، إضافة إلى ابتكار بعض الطّرق في الإلقاء والكتابة الرّكحية*.

ثم انتقل هذا المصطلح من هذا المعنى المخصوص إلى معنى أعمّ وأشمل ليفيد كلّ عمل إبداعي يقطع مع العرف والمألوف والسّائد في مفردة من مفرداته أو جانب من جوانبه، فيصنّف تبعاً لذلك كأثر مجدّد أو مؤسّس. (ر. المسرح البديل).

وإذا كان القطع مع التّجارب السابقة والأنماط الجماليّة المألوفة ركيزة أساسية في المسرح التّجريبي فإنّ الأعمال المنضوية تحت هذا المُسمّى تختلف عن بعضها بعضا.

أحياناً يتجسّد الطّابع التّجريبي في سعيِ بعض الفرق إلى إعادة النظر في توزيع المهامّ بين كلّ المتدخّلين فينتفي التخصّص (كاتب، مخرج، ممثّل) ليصبح الإبداع جماعيا.

في أعمال أخرى يكمن الطّابع «لتجريبي» في التطرّق إلى مواضيع غير مألوفة تستفزّ المتلقّي إلى درجة أنّه ينقاد إلى التدخّل في مجريات العرض ببعض التعاليق والمُخاطبات الانفعالية ممّا يفضي إلى إقامة علاقة تشاركية بينه وبين الممثّلين.

ولم يقتصر المنحى التّجريبي على هذه الجوانب بل تدعّم بتركيز مخابر للمسرح الافتراضي O.U.T.R.A.P.O. على غرار مخابر الأدب الافتراضي O.U.L.I.P.O. تشتغل أساساً على

الشّكل لا المضمون، كإلغاء نظام من الأنظمة الدّالة* (الإضاءة*، السّنن الحركية) في العمل المسرحي* وتحليل أثره في بناء المعنى.

المسرح التّحريضي الدّعائي

FR : Théâtre Agit - prop

EN : Agit - prop theatre

إثر اندلاع الثورة البلشفية في روسيا سنة1917، ركّزت قيادةُ الحزب الشّيوعي في كامل أرجاء البلاد لجانا شعبية أوكلت إليها مهامّ تحريضية ودعائيّة، تمثّلت في العمل على نشر مبادئ الثّورة، وتحفيز الطّبقات الكادحة على الانخراط في الفعل الثّوري وِفق توجّهات المذهب الماركسي اللينيني ومقاربته للواقع المعيش.

بالتّوازي، ظهر المسرح التّحريضي الدعائي، ضمن هذا السّياق، لخدمة الأغراض نفسها، كما يدلّ على ذلك منطوق التّسمية، واكتسحت الفرق المسرحيّة التي كانت تضمّ ممثّلين محترفين وممثّلين هواة كلّ قاعات العرض وأماكن العمل، وحوّلتها إلى فضاءات للّعب. واتّسمت الأعمال المقدّمة بالخطاب المباشر والحوار* المشحون إيديولوجيا وسياسيّا إلى درجة أنه يُخيّل للمرء أنّ المادة المعروضة من حيث المعجم والمقولات التي تتخلّلها لا تعدو أن تكون نقلا خامّا وحرفيا للواقع واستقطاعا لما كان سائدا آنذاك في أوساط العمّال والفلاّحين. وهذا ما يفسّر تقلّص الجوانب الإبداعية والمفردات الجمالية إلى أدنى مستوياتها.

للمسرح التّحريضي تفرّعات عديدة وامتدادات متنوّعة يمكن رصدها على مرّ الأعوام غربا في أعمال بيسكاتور Piscator وشرقاً في بعض مسرحيات دريد لحّام على سبيل المثال.

المسرح التّحليلي

FR : Théâtre analytique

EN: Analytical theatre

(ر. الومضة الورائية).

المسرح التّراثي

FR : Théâtre rituel

EN : Ritual theatre

تتواصل الأمم والشعوب وحتّى المجموعات الصّغيرة كالعشائر والقبائل مع ماضيها وإرثها الحضاريّ بطرق شتّى منها المسرح التّراثي. غير أنّ هذا «المسرح»، وإن يعكس دائماً هذا المسعى، فانّه يشمل أعمالا وممارسات بعيدة كلّ البعد عن التّجانس.

باستثناء الأعمال العِباديّة المتّصلة بالكتب المنّزلة والاحتفالات ذات الطّابع الدّيني، يضمّ المسرح التّراثي، أوّلا، كلّ التّظاهرات الشّعبية الضّاربة في القدم والتي يُعيد الناس إنتاجها كما هي، جيلا بعد جيل، وفي أوقات معلومة، قارّة كالمواسم الفلاحيّة، إمّا إنعاشاً للذّاكرة الجماعيّة أو تنشيطا للسّياحة الثّقافية أو الاثنين معاً كما يحدث في بعض القرى والمدن الآسيويّة، من ذلك مثلاً، تلك العروض الفرجوية التي دأب

سكّان قرية كيروكاوا Kurokawa، المتاخمة للعاصمة اليابانية، على إحيائها، والتي يجد فيها زوّار كُثر فرصة سانحة تنتشي فيها حواسّهم، فتخرجهم عن المألوف نظراً لانزياحها عن الحاضر وسياقاته، وارتباطها بما يُسمّيه علماء الإناسة «طفولة الإنسانية» (تمثّلات غيبيّة بدائيّة، ومقاربة للعالم الحسيّ يطغى عليها الطّابع الوثني).

إنّ المسرح التّراثي المنضوي في هذا الباب ليس بالمسرح بالمعنى المُتداول، وإنّما هو عبارة عن مجموعة من اللّوحات المتناسقة، يساهم في رسمها وإنجازها عامّة الناس اقتداء بما كان يفعل الأجداد.

أمّا القسم الثّاني منه، فهو يستند إلى مدوّنة مكتوبة، يستمدّ واضعوها موادّها (شخوص، وقائع إلخ) من تراثهم. ومن الأسماء الأجنبيّة التي ساهمت في هذه المدوّنة، يمكن أن نذكر الكاتب النّيجيري وول سوينكا Wole Soyinka الحائز على جائزة نوبل للآداب والذي سعى في أعمال كثيرة لنقل الموروث الزّنجي إلى خشبة المسرح لتأكيد ثوابت الحضارة الإفريقية والقواسم المشتركة بين شعوبها.

أمّا في العالم العربي، فلم يكن الاهتمام بالتّراث عَرَضيا أو مشغلا ظرفيا، بل شكّل لعدد كبير من الكتّاب مصدر إلهام قارّ يعودون إليه باستمرار وينهلون منه دون كلل، وإن بنسب متفاوتة.

ولقد انخرط الكثير من الكتاب في النّهوض بالمسرح التّراثي وجعلوا منه العمود الفقري للمسرح العربي ككل، مثلما يدلّل على ذلك الكمّ الهائل من العناوين مثل **الفرافير** ليوسف إدريس، و**بغداد الأزل بين الجدّ والهزل** لقاسم محمد و**هاروت وماروت** لأحمد باكثير و**ليالي الحصاد** لمحمود دياب و**حديث عيسى بن هشام** لمحمد المويلحي.

وأمّا في ما يتعلّق بتناولهم لهذا المخزون الحضاري، فقد جاء استغلالهم له والاستفادة منه بالغ التّنوع، لا لتنوّع المادّة التّراثية وثرائها فحسب، وإنّما لاختلاف مشاريعهم الفنيّة وزوايا نظرهم الخاصة. فمن الكتّاب من اقتصر مثلاً، على ضخّ التّراث بمكوّناته الماديّة واللّامادية (أواني، وملابس وغناء ورقص إلخ) في أعماله واكتفى باقتطاع لوحات من الماضي وتنزيلها في الحاضر لاستخلاص العبر منها.

أمّا القسم الثّاني الذي يتقدمّه الطيب الصديقي وعزالدين المدني ومن قبلهما مارون النقاش، فقد اشتغل على مشروع أعمق وأكثر جرأة، لأن المسألة بالنسبة إليهم ليست مجرّد استحضار للماضي للتّباهي والاتّعاظ، رغم إقرارهم بنبل هذه الأهداف والسعي إلى بلوغها، وإنّما دراسة متأنّية للتّراث لاستنباط الصّيغ والأدوات الكفيلة بتأصيل المسرح في بيئته وحاضنته الطّبيعية؛ فالمسرح العربي، في عيونهم، سواء انطلق من الماضي أو من الحاضر، لن يكون عربيا حقا بمجرد تضمّنه لأسماء عربية، وإنّما يتحقّق فقط، عندما يُقلِع الكتّاب عن اجترار القوالب الغربية في حبك الأحداث، وتسلسل المشاهد، ورسم ملامح الشّخصيات، واستبدالها بما هو نابع من الحضارة العربية ومتأصّل في العرب.

اهتدى أمثال الصديقي والمدني وغيرهما ممن رفعوا شعار تأصيل المسرح العربي عبر المخزون التراثي إلى وسائل وصيغ متعددة. من ذلك، مثلاً، توظيف المصادر الشعبية والفنية والمعرفية كالحلقة والحَكْي والشعر واستدعاء بعض الوجوه الفُرجوية كالسامر والحكواتي* والأراجوز واعتماد الأساليب السردية والخطابية كالاستطراد الذي يمكّن من الانتقال من الجدّ إلى الهزل كما في كتابات الجاحظ والاستفادة من مقامات الحريري والهمذاني، إلى غير ذلك، ما يجعل المسرح عربي المضمون والهوية.

مسرح التّقشّف

FR : Théâtre pauvre

EN : Poor theatre

لعلّ أحسن مدخل للتّعريف بمسرح التّقشّف هي هذه الجمل التي أوردها غروتفسكي الذي وضع أسسه النظريّة وطبّقها، في أعمال كثيرة، على خشبة المسرح: «على المسرح أن يعرِف حدوده الذّاتية. فإذا لم يستطع أن يكون أغنى من السينما فليكن فقيرا. وإذا لم يستطع أن يُغري بتقنياته فليتخلّى عن كلّ التّقنيات.. هنالك شيء وحيد لا يستطيع السينما والتّلفزة أن يسرقاه منه هو القرب من الكائن الحي».

«الكائن الحي» أي الممثّل* هي الكلمة المفتاح لا فقط للتعريف بماهية المسرح وضبط خصوصيته، وإنّما أيضاً لتحديد أهمّ مُرتكز يتمحور حوله مسرح التّقشّف بالذات.

إنّ كلّ ما يطمح إليه غروتفسكي في أعماله المخبرية أو التّجريبية المتنوّعة، هو تغيير نظرة الجمهور التّقليدية إلى العرض المسرحيّ، بحيث يُصبح الممثّل* لا مجرّد مؤد لدور يتقمّصه ويختفي وراءه، ولا مكوّنا من جملة المكوّنات الأخرى، وإنّما محور العرض وعموده الفقري.

ومن بين الإجراءات التي استوجبها هذا المسعى، الاستغناء شّبه الكلّي عن الزّخارف واللّواحق* والملابس والمؤثّرات الضّوئية والصّوتية، وإزالة المسافة الفاصلة بين الممثّل* والجمهور وكلّ ما من شأنه أن يُشتّت الأنظار أو يمنع الاقتراب منه وهو يصارع جسده ويطوّعه.

وفي ما يتعلّق بتكوين الممثّل وأدائه على الرّكح* تتقاطع آراء «غروتفسكي» مع ما ذهب إليه ستانيسلفسكي Stanislavski في كتابه **بناء الشّخصية** La construction du personnage.

مسرح الجادّة

FR : Théâtre de boulevard

EN : Boulevard theatre

اعتمد النقّاد عموماً في تقديم مسرح الجادّة معيارين اثنين، فمنهم من ركّز على التّعريف المكانيّ، فوصل هذا المسرح بالفضاءات التي كانت تحتضن عروضه، فاختار في تحديد المصطلح صيغة الجمع أي «مسرح الجادّات» ليُحيل فقط على الأنشطة التي كانت تُقام في «شارع المعبد» بباريس وفي الشّوارع المتاخمة له في النصف الثاني من القرن الثامن عشر؛ علما أنّ هذه الأنشطة لم تقتصر على الأعمال الدرامية

بل تضمّنت أيضاً الألعاب النّارية والعروض البهلوانية وغيرها من ضروب التّرفيه.

أمّا الفريق الثاني من الدّارسين، فقد فضّل صيغة المفرد أي «مسرح الجادة» تأكيدا على أهمية المقاربة الأجناسية للأعمال المُنضوية تحت هذا المسمّى الذي يوحي بأننا أمام أعمال متجانسة، والحقيقة أنّ الأمر أكثر تعقيدا مما يبدو.

توجد في هذا المسرح قواسم مشتركة وخصائص موحّدة لا يجد القارئ عنتا في الوقوف عليها مثل:

- غياب القيمة الأدبيّة مما حدا ببعض النقّاد إلى نعت مؤلّفي مسرح الجادة «بكتّاب الدرجة الثّانية». انتقاصا من شأنهم، لأنّ أعمالهم حسب رأي المنتقدين، لا تتوجّه إلى العقل والرّوح وإنّما غايتها دغدغة الجسم والحواسّ.
- انعدام التّجديد وغياب الهاجس الجمالي باعتبار أنّ الأدوات والوسائل الدراميّة الموظّفة هي سطو سافر على ما راكمه غيرهم من الكتّاب.
- التقيّد الكلي برغبات وأفق انتظار* الجمهور المتكوّن أساساً من عامّة النّاس والأثرياء الجُدد، وبالتّالي تجنّب الخوض في أمّهات القضايا، وتحاشي النّقد اللاّذع كاستهداف شرعية بعض الفئات الاجتماعية والأوساط المالية، ناهيك أنّ الأعمال المسرحية المقدّمة كانت تُموّل بدرجة كبيرة من رجال الأعمال والمتنفّذين آنذاك.

لكن، إذا كانت الخصائص متشابهة فالأجناس التي يتضمّنها مسرح الجادّة مختلفة تمام الاختلاف. وهذا ما نلحظه عند التطرّق إلى أبرزها أي ملهاة الجادّة والمشجاة.

ملهاة الجادّة: تفيد الأصول الاشتقاقية للكلمة الفرنسية المرادفة vaudeville حسب قراءة أولى «صوت المدينة» وفي تأويل ثان «أغنية المدينة». والمقصود بذلك في الحالتين، الحدث المحلّي الذي يتناقله السكّان في ما بينهم.

وقد تطوّر هذا المعنى تدريجيّا فأصبح يُطلق على الأعمال المسرحيّة التي تتخلّلها مقاطع غنائيّة وفواصل راقصة؛ لذلك وعلى هذا الأساس، يرى النقّاد في ملهاة الجادة الشّكل البدائي لما أصبح يعرف في ما بعد بمسرح المنوّعات في الولايات المتّحدة ثم في بقيّة الأقطار الغربية.

ولم تقف ملهاة الجادّة عند هذا الحدّ، بل عرفت مع مرور الأعوام تطوّرا لافتا تحت ضغط النقّاد تحديداً، والجمهور عموماً، الذين كانوا يؤاخذون الكتّاب على إقحامهم المصطنع وغير المبرّر للغناء في نصوص لا تحتمل ذلك الإجراء وذلك التوجّه؛ فتخلّت ملهاة الجادة عن المكوّن الغنائي، حفاظا على سيرورتها. وانخرط فيها، منذ ذلك الوقت إلى يوم الناس هذا، عدد متزايد من الكتّاب على غرار سكريب Scribe ولابيش Labiche وفايدو Feydeau وكورتلين Courteline، فحظيت من جديد بإقبال جماهيري كبير، إذ وجد المتفرّج ضالّته في تناول هذا الجنس المسرحي

لمواضيع تستهويه، وتُروِّح عنه بفضل أساليبها الهزلية البدائية الخالية من كل تعقيد.

المشجاة: هي سليلة أجناس مسرحية مختلفة، إذ أخذت من المأساة الكلاسيكية وضعياتها المتوتّرة والمتفجّرة، واستلهمت من الدراما البورجوازية* طرحها لظواهر اجتماعية ومشاغل العامّة؛ كما تأثّرت بالملهاة المُعطّفة*، فحافظت على نَفَسِها الإشفاقي ونهايةِ أحداثها السعيدة؛ فالمشجاة إذن هي جنس مركّب، وليد مشروع إبداعي تأليفي بيّن.

رأت المشجاة النّور على يد بيكساريكور Pixérécourt، الذي لُقّب بشكسبير الجادّة اعترافاً له بغزارة إنتاجه ونجاحاته المتكرّرة -. وقد انبنت على جملة من عناصر ثّابتة، يُعاد إنتاجها من نصّ إلى آخر مع إدخال بعض التعديلات الطّفيفة على مستوى الأحداث أو الحبك.

يقوم التصوّر العام للمشجاة أساساً على التمثّل الثّنائي، يجسّده الكاتب على أصعدة كثيرة من خلال بنية ماناوية. ويرد هذا التمثّل في شكل صراع حادّ عنيف بين كوكبتين من الشّخصيات: الفئة الأولى التي تجد نفسها محشورة حشرا في وضعيات حرجة تهز كيانها وتعمق آلامها، هي النّماذج الاجتماعية التي تُجسّم قُوى الخير (الزّوجة الوفيّة، البنت المتعفّفة والسّاذجة* معاً إلخ). أمّا الفئة الثّانية، فتضمّ قُوى الشرّ التي تتدخّل للابتزاز والإيذاء (ر. الشّرير).

وقد أدّى اعتماد هذا التمثّل أو هذا البناء إلى التبويب الآلي للشّخصيات المشجاتيّة، ووضعِها إمّا في خانة المُحسنين أو في خانة المُفسدين؛ إذ لا وجود لمناطق وُسطى بينهما. وهذا ما ينِمّ عن قناعة راسخة لدى كاتب المشجاة مفادُها أنّ الإنسان يكون إمّا خيّرا كلّه أو شرّيرا كلّه. علاوة على ذلك، لا يتوانى كتّاب المشجاة في التّوظيف الأقصى لمبدإ الثُّنائيات* في نصوصهم، وهو ما يُدخِل عليها تنوّعا كبيراً يلمسه المتلقّي بانتقاله من مشهد يبلغ فيه الحوار* صفاءه وسموّه إلى مشهد آخر يظهر فيه الانحدار في أحلك صوره؛ كما يلمسه أيضاً على مستوى الخطاب والتفضئة*، فهو وإن يشعرْ بالارتياح عندما يُدعى إلى الفضاءات الحميميّة، فإنّ امتعاضه يكبر كلّما أُلقيَ به في الفضاءات السريّة المُريبة.

وإذا كان نجاح المشجاة مُرتَهِنا بالوسائل الدراميّة الموظّفة، وبقُدرة كتّابها على تجسيد الثّنائيات* التي ذُكر بعضها، فإنّ أهمّ مُقوّم فيها دون منازع يبقى - بإجماع النقّاد - الوازع الأخلاقي أو الدّيني. وهنا تتجلّى بوضوح وظيفة المشجاة الأساسية؛ وهي تعزيز تمثّلات الجمهور الأخلاقية وقناعاته، الذي يغادر قاعة العرض وهو على يقين بأنّ هنالك عدالة سماوية يُجسّدها على الأرض بطلٌ يتدخّل لإنقاذ الضحيّة من مخالب جلّادها. وما هتافات المتفرّجين واستحسانهم عند نزول السّتارة* إلاّ دليل على ذلك.

المسرح الجديد

FR : Nouveau théâtre
EN : New theatre

(ر. المسرح العبثي).

المسرح الجوّال

FR : Théâtre ambulant
EN : Strolling theatre

هو مسرح متنقّل، يجوب المدن والقرى لتقديم عروضه. وتعود أصول هذه الممارسة إلى تاسبيس الذي كان يتنقّل بين القرى والأرياف اليونانية ليعرض أعماله (ر. عربة تاسبيس). وقد تواصلت هذه التّجربة في الغرب وعرفت إشعاعا لافتا في إسبانيا بالخصوص على يد لوب دي رويدو Lope de Ruedo.

تراوح عدد الممثّلين في المسرح الجوّال بين ممثّل وحيد يتقمّص شخصيات مختلفة، في فضاء يتمّ إعداده على عين المكان، إلى ما يناهز الخمسين فردا أحياناً. وقد كانت الفرق الكبيرة العدد مرفوقة بما يُشبه المسارح المحمولة.

أمّا العروض، فقد انقسمت إلى أعمال قصيرة مرتجلة شكّلت مادّة للتّفاعل مع الجمهور، وأخرى طويلة جاهزة مسبقاً. وقد شملت أجناسا مختلفة منها الملهاة* ودراما طقوس الأسرار* والهِرجة*.

وفي التّاريخ المعاصر، أدركت الحكومات أهميّة هذا المسرح، فعملت في نطاق اللّامركزية على توظيفه لإيصال الفنّ الرّابع إلى المناطق النائية والمهمّشة، وانخرط في هذا التوجّه فنّانون ملتزمون بالأساس.

ظهر هذا المسرح في العالم العربي، وأحسن مثال على ذلك مسرح النّاس للطيب الصدّيقي الذي حاول في السّبعينات أن يؤسس لمسرح جوّال بوصفه جزءًا من المسرح الشعبي يقدم عروضه في الأحياء الفقيرة والمدارس والمشافي والسّجون.

المسرح الحَدَثي

FR : Happening theatre
EN : Happening theatre

في البداية، يجب رفع اللّبس الذي يمكن أن يحيط بمنطوق هذه التّسميّة. فكلمة «مسرح» الواردة في المصطلح لا يجب أن تُؤخذ على معناها الاصطلاحي، لأنّ المسرح الحدثي، وإن تجسّم أحياناً في شكل عروض مسرحيّة صِرفة، فإنّ أغلب الأعمال المنضوية تحته والمتّصلة به ليست سوى مشاهد أو تظاهرات عاديّة كالتي نُحشر فيها حشرا في الطّرقات والأماكن العامّة، أو التي تشدّ فضولنا فنتوقّف لنتبيّن أمرها وملابساتها. وهنا، يجب التمييز بين الأحداث العفويّة والتّلقائيّة التي تتمّ دون تخطيط مسبق (الشّجار والانفعال في المغازات والأسواق إلخ) ونوعيّة أخرى من الأحداث يتشكّل منها المسرح الحدثي ويشتغل عليها، وهي أحداث ظاهرها عفويّ ولكنّها في حقيقة الأمر نتاج لعمل سابق ضبط فيه أصحابه بعناية فائقة، طريقة

حدوثها وردود الأفعال الممكنة. بالإضافة إلى هذا العمل التّمهيدي الذي يسندها، يتوفّر في هذه الأحداث أو المشاهد طابع فنيّ يختلف باختلاف المُدد الزّمنيّة التي تَستغرقها.

وفي ما يتعلّق بمحتوى الأحداث التي قام عليها هذا المسرح (الذي ظهر في بداية النّصف الثّاني من القرن العشرين)، فليس من اليسير حصره أو تبويبه نظراً لارتباطه بكلّ مجالات الحياة.

وبالنّسبة للوضعيات التي يتجلّى من خلالها، فهي تتّخذ أشكالاً متنوّعة وغير مألوفة أحياناً، كأن ينتصب تاجرٌ مزيّف أمام إحدى المساحات التّجاريّة الكبرى ليُعدّل، بعض الشيء، من حُمّى التّسوّق التي أصابت المجتمعات، موظّفا لهذه الغاية خطاباً مستفِزّا يشدّ انتباه المارّة ويدعوهم للتأّمل؛ أو كأن تقتحم مجموعة من الأشخاص، غريبة المظهر إحدى السّاحات لتنخرط في أقوال وأفعال مدروسة؛ وذلك بهدف تمرير رسائل محدّدة الخ.

المسرح الحدثي، إذن، هو تدخّل ظرفيّ، فيه من النّقد والاستفزاز الشيء الكثير، وعلى هذا الأساس، ورغم نسفه لكل المرتكزات التعبيريّة المسرحيّة التقليديّة، فإنّه يلتقي معها بفضل هذا البُعد التّحفيزي النّقدي التّربوي.

مسرح الحَلْقة

FR : Théâtre en rond

EN : Arena theatre

لا يعني مسرح الحلقة معمارًا دائري الشّكل بالضّرورة، وإن صمّمت مسارح وفق هذا التّصور، ولكنّه مفهوم جاء ليُناقض توزيع المُشاهدين في قاعة العرض وِفق قانون الجَبهية القائم على تركيز المتفرّجين قُبالة الرّكح*. وقد اقترح التوزيعَ الدائري مصمّم الرّكح أندريه فيليي André Villiers. وهو توزيع قديم قِدم المسرح، أُعيد اكتشاف إيجابياته في النّصف الثّاني من القرن العشرين مع بلورة مقولات جمالية ورؤى فكريّة عمل أصحابُها على القطع مع الفضاءات التّقليدية الكابتة، بغية توحيد رؤية المتفرّجين وتحقيق وحدة الشّعور لديهم، تماماً كما كان يحصل إبّان الطّقوس الدينيّة في الأوركسترا الدائرية الشكل عند الإغريق حيث تُقدّم القرابين. وهذا ما يؤكد قدرة الحلقة على تسهيل عملية التّواصل مع المتفرّجين.

وقد عَرفت عديدُ المدن العربية مسرح الحلقة، واحتضنت ساحاتُها أعمالا هدّمت الحواجز بين الممثّل* والمتفرّج كما في «مسرح الحلايقي» في المغرب الأقصى. وقد اعتمده الطيّب الصِّدّيقي في مسرحيته **ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب**.

المسرح الحميميّ

FR : Théâtre de poche

EN : Intimate theatre

المسرح الحميميّ أو مسرح الجَيْبِ هو مسرح محدود السّعة، ما يرشّحه لاحتضان نوعيّة من العروض سِمتُها الأبرز طابعها التّجريبي دون أن ينفي ذلك إمكانية انفتاحه على أصناف أخرى متواشجة معه مثل المسرح الدّاخلي الذي ظهر بين الحربين واختصّ بعرض الأسرار الحميميّة ومسرح الحُجرات ذي التوجّه النّخبوي والذي برع فيه سترندبرغ Strindberg وطارديو Tardieu مثلاً.

ونظراً لمحدوديّة الفضاء، فإن الأعمال المعروضة على اختلاف أنماطها، لا تتطلّب زخارف كثيرة وعددا كبيراً من الممثّلين. وفي كلّ الحالات، فإن الجمهور الذي يتوجّه إلى مسارح الجيب غالباً ما يكون حميميا وأكثر تقبّلا لما يُعرض عليه.

المسرح الحيّ

FR : Théâtre vivant

EN : Living theatre

منذ نشأته على يد جوديث مالينا Judith Malina في نهاية النّصف الأوّل من القرن العشرين، حافظ المسرح الحيّ، في كلّ المحطّات التي مرّ بها، على الطّابع التّجريبي الرّافض للمألوف والمتمرّد على صيغ الإخراج* التقليديّة. ولقد وجد ضالّته في البداية، في نصوص تتّسم بالشّاعريّة اصطفاها تارة من مؤلّفات الكتّاب الأمريكيّين أمثال كينيت ركسروت Keneth Rexroth وجون أشباري John Ashbery، وتارة أخرى من أعمال الأوروبيين على غرار لوركا Lorca وبيرا نديللو Pirandello.

وبعد فترة استقرار قُدّمت خلالها عديدُ الأعمال بِدُور الثّقافة الأمريكيّة، أخذت فرق المسرح الحي تجوب الأرض شمالً وجنوباً، مقتحمة بإنتاجها الغزير والطّلائعي فضاءات لم تكن معدّة للغرض بدءا بالسّجون البرازيليّة، مروراً بمصانع الفولاذ الرّوسيّة ووصولا إلى الأحزمة السّوداء بإيطاليا.

بالإضافة إلى هذا النفس التّجديدي وهذا المنحى التّحديثي، كرّس المسرح الحي توجّها فريدا تمثّل في التّلازم التّام والتّداخل الكلّي بين الذّاتي والجماعي، أي بين الحياة الخاصّة لأعضاء الفرقة ومسيرتهم الفنيّة الإبداعيّة.

أمّا مقولة «العيش المشترك والإبداع الجماعي» هذه التي رفعها وجسّدها المسرح الحيّ، فقد أفضت في وقت ما إلى أعمال إبداعيّة طغى عليها الارتجال ووظّفها أصحابها لتحريك ما ترسّب في المجتمعات من أعراف باليّة وقوالب محنّطة. وهنا تحديداً، يتجلّى بوضوح تامّ التقاطع بين المسرح الحي في إحدى تعبيراته والمسرح الحدثي*.

المسرح الخام

FR : Théâtre brut

EN : Rough Theatre

«إذا ما أخذت فضاء خاويا وأسميته ركحا*، سيكون ذلك منطلقا للفعل المسرحي بمجرّد أن يتحرّك فيه شخصٌ تحت أنظار شخص ثانٍ».

بهذه الكلمات التي لا يجب أن تحجب بساطةُ صياغتها عمقَ الطرح الذي تحمل، عرّف الكاتب والمخرج بيتر بروك Peter brook المسرح الخامّ في ستّينيات القرن العشرين (مع العلم أنّ هذه العشرية هي بإجماع النقّاد، من أكثر الفترات قطعا مع المألوف والقوالب الجاهزة في الآداب والفنون).

تحتل الكلمة المفتاح «الفضاء الخاوي» المكان الأبرز في التّعريف الذي أوردنا نظراً لعُمقها الدّلالي وأبعادها التّثويرية؛ فبالرجوع إلى كتابات «بروك» نفسه، يدرك المرء سريعًا التّحول الجذري الذي أدخله المسرح الخامّ في تاريخ الفنّ الرّابع، إذ حرّر المُبدع تحريرًا كاملاً من مقولةٍ ظلّت قائمة لعصور طويلة مفادها أنّ الركح* هو الشّرط الأساسي لتقديم أي عرض مسرحي.

لقد فتح بروك مجالا أرحب لرجال المسرح، وجعل من كلّ الأماكن المُتاحة لهم فضاءات قادرة على استيعاب إبداعاتهم وتجاربهم. ولم يكتف في طرحه التّحديثي هذا بتعويض المعمار المهيّأ بفضاء خاو مفتوح، بل شدّد على جُملة من المقولات الفنيّة والدرامية المرافقة للإجراء الأوّل شملت المكوّنات الأساسية في المسرح الخامّ نذكر من بينها:

- التّقليص من دور المخرج قبل العرض وأثناءه: لم يجرّد بيتر بروك تماماً المخرج من مهامه التّقليدية، ولكنّه وضع ضوابط للحدّ من تفرّده وهيمنته عند صياغة مرتكزات العرض وضبط أدواته.

- تحرير الممثّل* من كل القيود: نتيجة للإجراء السّابق، يتمتّع المؤدّي بهامش كبير من الحريّة عند تأديته لدوره، إذ بإمكانه إضافة بعض الألعاب الرّكحية أو بعض المُخاطبات المرتجلة تفاعلا مع الجمهور، شريطة ألاّ يخلّ ذلك بالخطوط العريضة والمقاصد العامة التي رسمت سلفا.

وفي هذا الصّدد، لا يرى «بروك» في الارتجال إضعافا للعرض وإخلالا بقيمته الفنيّة، وإنّما يعتبره شرطا أساسياً لتحرير الممثّل* من ناحية، ولإضفاء صبغة تشارُكية على العمل المقدّم من ناحية أخرى.

- تعظيم مكانة المتلقّي: يتجلّى هذا المشغل ويتحقّق هذا المسعى من خلال عناصر كثيرة أهمّها اختيار مواضيع تستجيبُ إلى أفق انتظار* الجمهور، تُراوِحُ بين الهزل والجدّ وتجمع بين المدنّس والمقدّس إن لزم الأمر، فالمهمّ إذن حسب «بروك» هو إدخال البهجة على الجمهور والتطرّق إلى مشاغل النّاس.

ولقد عرف المسرح الخامّ، بهذا المدلول الذي حدّده بروك (لا بالمعنى الذي جاء على لسان أرطو في تعريفه لمسرح القسوة)- رواجاً ملحوظا

لدى الفرق الهاوية كما تُبيّنه الوثائق المصوّرة، المحفوظة في المكتبات المختصّة بالفنون في أوروبا أو المنشورة على مواقع الأنترنات.

المسرح الخفيّ

FR : Théâtre invisible

EN : Invisible theatre

يشبه المسرح الخفيّ المسرح الحيّ* في كيفيّة التواصل مع الجمهور، إذ يعمل على اندساس ممثّلين بين المارّة لخلق وضعيّات درامية انطلاقاً من موضوع معيّن وخطاطة معدّة سلفا، و استدراج عدد من النّاس ليساهموا في العرض فيتوهّم المشاركون أنّهم إزاء حدث حقيقيّ، لذلك ينخرطون في الحوار* والوضعيّات التي يُحشرون فيها دون وعي منهم، فيتصرّفون ويأتون بحركات تلقائيّة، وفَاتَهم أنّه مجرّد مسرح وخيال، وأنّ خيوط اللّعبة خفيّة.

مسرح الخوارق

FR : Féerie

EN : Fairy play

يضمّ هذا الجنس الذي يضرب بجُذوره في المسرح الإغريقي القديم، مسرحيات تتناول كلّ ما يخرق الواقع. وهو يقوم على الحضور الخارق كاستحضار الشّخصيات الماورائيّة والكائنات الأسطوريّة التي غذّت مخيال الشّعوب. ينضاف إلى ذلك الأشباح والموتى وما يصحبه من أفعال عجيبة كالتحوّلات السحريّة وظهور أشياء لم يكن يتوقّعها المتفرّج.

وقد وُظّفت في الماضي لهذا الغرض الأقبيةُ والأبواب الأرضيّة* والآلات في مسرح الأسرار لتيسير ظهور الملائكة والشيّاطين والجنّ والحوريات، وهي كائنات يكون حضورُها عابرا واختفاؤها سريعا. لكلّ هذا يمثّل العجيبُ والغريبُ العنصر الأساسي في هذا المسرح؛ ويمكن تحديده كنقيض للواقع والعالم المحسوس، فكلّما انزحنا عن الواقع، دخلنا في اللّاواقع، في كَوْنٍ تحكُمه قوانينُ مذهلة.

على أنّ العجيب ليس غاية في حدّ ذاته، وإنّما يوظّف غالباً لمقاصد تعليمية، نقدية. ويندرج في هذا المضمار، ما يسمّى بالخَوارقي Fiabesque، وهو جنس درامي إيطاليّ تجسّد في الملهاة الخوارقية التي ابتدعها كارلو غودزي Carlo Gozzi. وقد فَسح هذا المبدعُ في أعماله مجالا هامّاً للشّخصيات الأسطوريّة والقوى الخارقة بنقله لأحداث عجيبة وقع متحُها من الحكايا الشّعبية الإيطالية، كما في مسرحيتيْ **حب البرتقالات الثلاث** L'amour des trois oranges **والغراب** Le corbeau. وقد تطرّق فيهما غودزي إلى السّياسة والأخلاق رمزاً.

في مسرح الخوارق، يحكُم العجيب الأفعال والحبكة* والتطوّرات الفُجئية*، ويعمل على إنشاء كونٍ سحريّ يخلقه التّقنيون والآلاتيون. لذلك كانت المسرحيات الخوارقية تُسمّى بمسرحيات الآلات*.

ولقد قال إيميل زولا في هذا الصّدد: «إنّ مسرح الخوارق كما يفهم في أيامنا هذه، ليس إلاّ فرجة للعين»، ذلك أنّ التّجسيد الرّكحي

ينهض بالأساس على التأثيرات البصرية النّاجمة عن طرائق التّصميم وعن التّقنيات المربكة والمعقّدة.

ولا يعني الخوارقيّ والعجائبيّ دوما رفضا للواقع، وإنّما، في بعض الأحيان، طريقة مقنّعة لتناول هذا الواقع بقلب علاماته، لنقده ولاقتراح بديل له أنقى وأرقى، وهذا ما ينطبق على الأمثولة السياسية.

المسرح داخل المسرح

FR : Théâtre dans le théâtre

EN: Play within the play

هو صيغة من الصّيغ العديدة التي يشملها مصطلح مسرح المسرح*. وتختلف تقنياته من كاتب إلى آخر؛ إلاّ أنه يُجسّم في كلّ الحالات مبدأ التّضمين* الذي يبقى عماده، إذ لا يصحّ الكلام عن المسرح داخل المسرح في غيابه.

لقد فُعّل هذا المبدأ بطرق مختلفة تقوم إجمالا على إقحام عرض ثانويّ في العرض الرّئيسيّ، أو إبطال العرض الأصلي المرتقب، لتعويضه بعرض غير مبرمَج.

ومن أشهر الكتّاب الذين اعتمدوا تضمين عرض ثانويّ في العرض الأساسيّ نذكر الكاتب الفرنسي إِدْمُونْ رُسْتُنْ في مسرحيّته **سِيرَانُو دِي بَارْجُرَاكْ** Rostand. E, Cyrano de Bergerac. يخصّص الكاتب في مُفتتح عمله مساحة زمنيّة يؤثّثها بجزء من مسرحيّة رعويّة التوجّه والطّرح، فيتشنّج الجمهور وفي مقدّمته « سيرانو»، ويطالب بإنهاء هذه المهزلة. وتنتهي المسرحيّة الرعويّة وتحلّ محلها المسرحيّة الرئيسيّة، وهي ذات توجّه رومنسي.

التّجسيم الآخر للمبدإ نفسه نجده مثلاً، في مسرحيّة لِويجِي بيرانْدِيللو في العمل الذي يحمل عنوان **ست شخصيات تبحث عن مؤلف** Pirandello, Six personnages en quête d'auteur.

في مستهلّ هذا العرض، يبدأ الممثّلون وفريق العمل المؤطِّر في وضع اللّمسات الأخيرة، قبل الشّروع في تقديم مسرحيّتهم، فتدخل عائلة متكوّنة من ستّة أفراد لتطرح على الحضور مآسيها، ولتطلب من الكاتب صياغة هذه المآسي دراميّاً. وتتمّ الاستجابة إلى هذا الطّلب، فيقع استبدال العرض المزمع تقديمه عند رفع السّتارة*، بعرض آخر مغاير تماماً.

أخيراً، يُعدّ المسرح داخل المسرح على اختلاف تمظهراته وصِيَغه، من أكثر الوسائل الدراميّة توظيفا، استغلّه المسرح الغربي في أعمال كثيرة، واستهوى الكتّاب العرب على غرار سعد الله ونّوس الذي فعّله مثلاً في عمليْن على الأقلّ هما **مغامرة رأس المملوك جابر** و**سهرة مع أبي خليل القباني**.

مسرح الدُّمى

FR : Théâtre de marionnettes
EN : Puppet theatre

يذهل المرء عندما يحاول، عبر تاريخ البشريّة، رصد الأشياء التي صُنعت على شاكلة الإنسان ومنها الدّمى. فمنذُ عصور ما قبل التّاريخ إلى يوم النّاس هذا، لم تنقطع الشّعوب عن تنزيل الدّمى والعرائس في حياتها، وإقحامها في مجالات وأنشطة عديدة منها ما هو متّصل بالمعتقد ومنها ما هو متّصل بالفنّ.

قديما، كانت المجالس الخمريّة في الفترة الفرعونيّة، مثلاً، لا تكتمل إلاّ بوجود الدّمى – سليلة التّماثيل حسب بعض علماء الإناسة – وكانت تُمرّر من جليس إلى جليس إيمانا بدورها الحاسم والفعّال في ترسيخ أجواء الاتزان والتآلف والصّفاء.

بعد ميلاد المسيح، تمّ استعمالها في مجالات السّحر والشعوذة ووُظّفت كأدوات للنّيل من الأعداء والخصوم. وقد كُرّست هذه الممارسة مثلاً أثناء حكم الميديسيس Médicis.

بعد هذا المدخل العامّ وهذه الإضاءات المُقتضبة، نتوقّف عند الأصول الاشتقاقيّة للمرادف الفرنسي لكلمة الدّمى «مريونات» (Marionnettes) الذي يؤكّد الارتباط العضويّ بين الدّين والفنّ في الحضارة الغربية من ناحية، ويبرز التّشابه بين التّماثيل والدّمى أو العرائس من ناحية أخرى؛ فالكلمة الفرنسيّة هي في حقيقة الأمر تحريف لكلمة «مريولات» Mariolettes وهي بدورها تصغير، حسب قواعد الاشتقاق، لاسم مريم العذراء «ماري» Marie التي اعتاد النّاس، منذ القرون الوسطى، على تجسيمها في ما يشبه التّماثيل أو الدّمى، تبرّكا بها وتجميلا لمنازلهم أيضاً.

وحين انفصلت الدّمى عن الطّقوس الكنسيّة والدينيّة، وتحرّرت من المُمارسات الوثنيّة القديمة، اقتحمت الفنّ الرّابع؛ وأصبحت دعامة من دعائم الفُرجة، لها مستلزماتها وقواعدها. وقد تفنّن الحرفيّون المختصّون في صُنعها، حسب العروض المزمع تقديمُها، فتنوّعت أحجامُها وطرق التحكّم فيها؛ فمنها ما تدخُل فيه اليدُ البشريّة وتحرّكه فتدبّ فيه الحياةُ، ومنها ما يقع التحكّم فيه بواسطة خيوطٍ غير مرئيّة، ومنها الدّمى العملاقة التي تتطلّبً أكثر من مختص لتحريكها بعد تقسيمها إلى ثلاثة أجزاء أي الرّأس والجذع والأطراف (ر. المسرح الياباني).

وبفضل هذه الصّناعة التي نشّطت اقتصاديا قطاعات كثيرة – وهو أمر لا يُستهان به –، ساهمت مسارح الدّمى في تأصيل النّاشئة في محيطها وحضارتها خاصّة وأنّ صغر حجم الدّمى يُعدّ من العناصر المشجّعة لتقديم عروض في كلّ الفضاءات المُمكنة والمتاحة كساحات رياض الأطفال والمدارس الابتدائيّة. علاوة على ذلك، أصبح بوسع العائلات الميسورة في العالم المتقدّم، إقامة عروض في حجرات أطفالهم بمجرّد اقتناء علب تحتوي على دمى صغيرة تحيل على شخصيّات مألوفة، ومُرفقة بحكاية يتولىّ أفراد الأسرة تحويلها إلى مقاطع حواريّة أو مخاطبات.

المسرح الذّهني

FR : Théâtre d'idées

EN: Theatre of ideas

ينزع المسرح الذّهني إلى تغليب الهاجس الفكريّ على الهاجس الإبداعيّ، ففي **أهل الكهف**، النصّ المؤسّس لمسرح توفيق الحكيم، حيث يدور الجدل حول معرفة مدى تأثير الزمن في حياة البشر والأزمات التي يسببها، أو في **شهرزاد** حيث يتمحور النّقاش حول ما إذا كان الإنسان عقلا خالصا أو جسما وغرائز، تتحول الشّخصيات المتحاورة، بعد أن جرّدها المؤلّف من أغلب محدّداتها الذّاتيّة والموضوعيّة، إلى مجرّد أوعية حاملة لهذه الأفكار وهذه الرّؤى، فيأتي خطابُها موغلا في التّجريد من فرط تكثّف المعجم الفلسفيّ المتّصل بجهاز مفهومي واصطلاحيّ شديد التّعقيد في مواضع كثيرة.

بالتوازي مع هذا المنحى ونتيجة له، لا يُقيم المسرح الذّهني عموماً، أيّ وزن يُذكر للجوانب الفنيّة وللكتابة الركحيّة*، إذ يكتفي بالمكوّنات الأجناسيّة الضروريّة كإقامة الحوار* وتفكيكه إلى مقاطع تأخذ في الحسبان مقام الشّخصيات وفحوى حديثها. ولا يُعدّ ذلك، في حقيقة الأمر، تقصيرا أو إخلالا لأنّ المسرح الذّهني ليس في حاجة إلى زخارف أو ملابس أو خشبة حتى تتحقّق مقاصده. ولهذا، عندما نصف هذا المسرح «بالذّهنيّ». يجب أن يُؤخذ ذلك على معنيين: هو ذهنيّ، أوّلا، باعتبار ما يتضمّنه من طروحات تتطلّب النظر والتّمحيص، وهو ذهني، ثانيا، لأنّه لم يُكتب ليعرض – ولو أنّ هذه الإمكانيّة تبقى قائمة – وإنّما كُتب في الأصل ليُقرأ. هذا ما أكّده توفيق الحكيم نفسه حين قال: «إنّي اليوم أقيم مسرحي داخل الذّهن، وأجعل الممثّلين أفكارا تتحرّك... لهذا اتسعت الهوّة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى النّاس غير المطبعة».

مسرح الرّعب

FR : Théâtre d'épouvante

EN : Theatre of menace

ظهر مسرح الرّعب في النصف الأوّل من القرن العشرين، وعرف إشعاعه في ما بين الحربين. ولقد ضبط خصائصه وبرع فيه الكاتب أندريه دي لورد André de Lorde الذي ألّف نصوصاً كثيرة يغلب عليها الطّابع الدّموي مثل **الرجل الغامض** L'homme mystérieux. وقد أبدع في هذا التّوجه حتى أنّه لُقّب بأمير الرّعب.

تُبوّب في خانة مسرح الرّعب كل الأعمال الدراميّة التي تجعل من ترهيب المتفرّج وزعزعة وجدانه هدفا أسمى لها، تسعى جاهدة وبطريقة إراديّة إلى تحقيقه، موظّفة للغرض كل الوسائل الممكنة من لواحق* (عِظام موتى، مشانق) ومؤثرات صوتيّة وضوئيّة صاخبة ومواضيع صادمة له، متّصلة في غالب الأحيان بحياته اليوميّة كالجنون والحوادث الفظيعة، شأنها في ذلك شأن أفلام الرّعب التي رسّخها في الذّاكرة الفريد هيتشكوك وأمثاله.

المسرح الرّمزي

FR : Théâtre symboliste

EN : Symbolist theatre

بلغت المدارس ذات التوجّه الواقعيّ والحقائقيّ مداها في مجالي الآداب والفنون مع نهاية القرن التّاسع عشر، إذ ترسّخَ لدى العامّة والخاصّة شعورٌ حادّ بمحدوديتها، وتقادم مقولاتها، وانسداد آفاقها الإبداعيّة. فهي لم تترُك وسيلة إلاّ واعتمدتها، ولا صيغة إلاّ وجرّبتها (استنساخ الواقع، نقل عالم الأشياء إلى الرّكح* إلخ).

ومع مرور الزمن، بدأت تظهر تدريجيّا محاولات، هنا وهناك، لتجاوز التمشّي الواقعيّ والحقائقيّ وذلك عبر طرائق وتجارب فنيّة وأدبيّة مُستحدثة قامت أساساً لا على فكرة المُحاكاة بل على مبدأيْ الانطباع والتّجريد؛ وهذا ما اعتمده الفنّ الانطباعيّ والفنّ التّجريدي مثلاً في مجال الفنون التّشكيليّة.

في هذا الإطار العامّ، يتنزّل المسرح الرّمزي الذي يستند إلى جملة من المُنطلقات الفكريّة والمقولات الفنيّة المُتداخلة أهمّها:

– الإقرار بعجز الواقعيّة عن إدراك معنى الأشياء وحقيقة الظّواهر، فبالنّسبة للأدباء والفنّانين الرّمزيّين، لا يُمكن الوثوق بالأجزاء المقتطعة من الواقع والمعروضة على الرّكح*، فهي في نظرهم لا تعدو أن تكون في أحسن الحالات، صورة تقريبية للواقع المعيش، فضلاً عن إهمالها لحقائق أهمّ تتجاوز المحسوسات.

– ضرورة تجاوز ظواهر الأشياء وبالتّالي وُلوج العوالم الخفيّة: لقد بَلْوَرَ المسرح الرّمزي هذه القاعدة – التي يجب قراءتها طبعا كنتيجة منطقيّة للمُنطلق الذي سبقها – بتغييره لمركز الاهتمام والمرور من العالم الحسّي إلى العالم الخفيّ الموصول بالأنا الباطني والمِخْيال الفردي والأحلام وما شابهه.

وقد انكبّ الكتّاب والمبدعون على تجسيم هذه الفلسفة بطرق شتّى أهمها الجمع بين العناصر الواقعيّة وغير الواقعيّة البالغة الترميز، كتجسيم الكائنات الخفيّة على الرّكح* (الشيطان، الجنّ، الملائكة) نظراً للمكانة التي تحتلها هذه الكائنات في نفسيّة الفرد.

يعتبر مشروع المسرح الرّمزي (الذي استفاد في البداية من أعمال فاجنر wagner وتضافرت في بنائه وتطويره جهودٌ كثيرة كتلك التي بذلها كراغ Craig ومترلنك Maeterlinck وسترندبرغ Strindberg، نقطة مضيئة وتحوّلا فارقا في تاريخ الآداب والفنون، نظراً لتأثيره المباشر في ظهور وتشكّل أنماط إبداعيّة كثيرة، من بينها المسرح السّريالي والمسرح العبثي* في مجال الأدب الدرامي.

مسرح السّخرية الهدّامة

FR: Théâtre de dérision

EN : Theatre of derision

(ر. المسرح العبثي).

المسرح السّياسي

FR : Théâtre politique

EN : Political Theatre

في معناه الإيديولوجي وعلى مستوى التّنظير، اقترن المسرح السّياسي ذي النزعة الماركسيّة بعَلَم مسرحي نحت مصطلحه سنة 1929، ألا وهوً آرفين بيسكاتور Erwin Piscator.

نشأ هذا المسرح لمناهضة القمع والاضطهاد في بعض البلدان، فانخرطت فيه الحركات الثّورية التي قادتها مجموعات عمّالية وطلّابية بالأساس. ومن الخصائص القارّة في هذا المشروع، دخول الشّخصيات الثّائرة في صراع مع ممثّلي السّياسة الكليانيّة ورموز المجتمعات التي تهترئ فيها القِيم وتكثر فيها التّناقضات، فيُسحق الإنسان سحقا.

ولم يقتصر المسرح السّياسي على المضامين الإيديولوجية فحسب، بل اشتغل أيضاً على تغيير الأشكال المسرحيّة، فساهم في تطوّر الإخراج* باستعمال تقنيات متعددة كخيالات الظلّ الصّينية، ومضخّمات الصّوت، والخشبات الدوّارة، والشّعارات، والوثائق الحيّة، والمقاطع المتزامنة المأخوذة عن السّينما وغيرها؛ فجَمعَ بذلك بين أجناس ووسائل تعبيرية مختلفة.

امتداداً لهذا التوجّه الماركسي، وتجسيما للمقولات الدراميّة التي رفعها بيسكاتور، برز على السّاحة عديد المسرحيّين الذين جعلوا من المسرح مطيّة لخدمة الحركة الثّورية العُمّالية، ومن بينهم داريو فو Dario Fo الذي خرج بأعماله الإبداعية عن المسالك الرّسمية المراقبة، فشيّد الرّكح الجديد Nuovo scena، وعمل على إيصال الطّبقة العُمّالية للحكم.

بالإضافة إلى هذا المعنى الإيديولوجي الضيّق، يستوعِب هذا المصطلح في معناه الواسع أشكالاً مسرحيّة عديدة، ميّزها الرّفض ونقد الأوضاع، كالمسرح الدعائيّ التّحريضي*، والمسرح الملحميّ، ومسرح الرّاهن.

ويذهب بعض النقاد إلى أبعدَ من ذلك، مُعتبرين المسرح، أيّا كانت أنماطه وتعبيراته، سياسيّا بالقوّة، بالمعنى الإغريقي للكلمة. وعلى هذا الأساس، تُدرج تحت هذا المُسمّى أعمال كثيرة ومتنوّعة كـ**النار والزيتون** لألفريد فرج، و**الطّريق** لنصر الدّين شمّا، و**الخَرابة** ليوسف العاني.

مسرح الشّارع

FR : Théâtre de rue

EN : Street theatre

رغم كثرة تداوله في التغطيات الإعلاميّة واعتماده في الدّراسات الأكاديميّة، لا يخلو هذا المصطلح من لبس وغموض بحكم مدلوله العامّ والفضفاض وتقاطعه، في بعض الجوانب، مع صِيغ وأشكال أخرى. وعليه، يجب أولا، أن تؤخذ كلمة «مسرح» الواردة في التّسمية لا بالمعنى الاصطلاحيّ الضيّق، بل بمفهومها الواسع أي ما كان «محلّ مُعاينة أو مُشاهدة». وهذا يعني أنّ العروض التي تحيل عليها الكلمة ليست بالضّرورة مسرحية وإنّما يمكن أن

تشمل كلّ التّظاهرات التي تتضمّن عناصر فنيّة أو جوانب إبداعية كعروض الدّمى العملاقة والتّمثيل الصّامت والألعاب النّارية والبهلوانية إلخ.

ثانيا، تستمدّ هذه التّسمية مُبرّرها الوحيد لا من نوعية العروض كما أسلفنا، وإنّما من طبيعة الفضاء الذي يحتضن هذا «المسرح»، فما يُميّز مسرح الشّارع عن غيره، هو عدم ارتهانه بمعمار مُهيئ للغرَض وانفتاحه على كلّ الفضاءات كالسّاحات العموميّة والحدائق. وهنا يبرز الفرق جليّا بين مسرح الشّارع وما يعرف بـ«مسرح الجادّة»*. إضافة إلى ذلك، هنالك تقاطع لا يجب تغييبه عن الأنظار بين مسرح الشّارع ومسارح أخرى تشترك معه في توظيف الفضاءات العامّة، لكن تختلف عنه جوهريا في مكوّنات أخرى عديدة كالمسرح الحيّ* والمسرح الحدثيّ* والمسرح الخامّ. *

أخيراً، لقد أدركت جهات كثيرة في الغرب تحديداً، ما يقوم به مسرح الشّارع، على اختلاف أشكاله من فعل سياسيّ واجتماعي مّباشر، وما ينهض به من أدوارٍ لطرح القضايا المجتمعيّة والتدرّج بالذّوق العامّ نحو الأفضل عبر الأعمال الدراميّة المِخْبريّة المقدّمة، فضلاً عن مساهمته في تنشيط المُدن ثقافيّا، مع ما يُرافق ذلك من تحريك لعجلة الاقتصاد عموماً، فعملت على تشجيعه.

المسرح الشّامل

FR : Théâtre total

EN : Total theatre

يقوم هذا المسرح على جملة من المبادئ العامّة والتوجّهات الكبرى أهمّها:

- تحرير الخطاب المسرحيّ* من هيمنة النّص وسيطرة المؤلّف، وإعطاء المخرج وفريق عمله مطلَق الحريّة في فهم النّص وبناء المعنى وفق مشروع قراءة واضح المعالم.
- توظيف كلّ الفنون الدراميّة والتعبيرات الفنيّة من إنشاد ورقص وحركات بهلوانيّة، بحيث يكون العرض المقدّم ذا بعد احتفالي فُرجوي، لا يتوجّه إلى عقل المتفرّج وإدراكه فحسب، وإنّما أيضاً إلى حواسّه كافّة، جامعا بين الإمتاع الذّهني والمتعة الحسيّة.

ظهر المسرح الشّامل في القرن العشرين بفضل جون لويس بارّو Jean-Louis Barrault وأندريه بول André Boll تنظيرًا وإبداعًا، مستفيديْن من التّجارب العديدة التي تزخر بها التّقاليد المسرحيّة عبر العصور المتلاحقة والواردة في سياقات مختلفة. ففي المسرح الإغريقي مثلاً، هنالك عناصر كثيرة مثّلت الإرهاصات الأولى لظهور هذا الجنس كالأقنعة الضّخمة والأحذية العملاقة وأناشيد المرنّمين ورقصهم.

وفي العصور الوسيطية، مثّلت العناصر الفرجويّة الحسيّة في مسرح الأسرار (ألسنة اللّهب وتماثيل الملائكة المشدودة إلى أوتاد وجلود الحيوانات

التي ترتديها الشّخصيات المارقة الشرّيرة) مادّة ثريّة نهل منها المسرح الشّامل.

ترتبط ماهية المسرح بالشّمولية ارتباطا عضويا كما دلّلت على ذلك وثيقة تولّت إعدادها منظّمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة في مؤتمر أُقيم سنة 1965. وقد خلُص هذا المؤتمر المنعقد لدراسة الإشكاليّات الجماليّة والتّطبيقية للمسرح الشّامل، إلى أنّ «المسرح هو بالضّرورة شامل وعندما لا يكون كذلك، فقد انحرف عن ماهيته» كما جاء على لسان موريس بيجار Maurice Béjart هذا بالنّظر إلى الموروث الحضاري للشّعوب الذي يُزاوج بين مختلف التعبيرات الفنيّة في ممارساته الطّقوسية والاحتفالية، كما يدلّل على ذلك مسرح نو والمسرح الآسيوي، قبل أن تستقل الفنون عن بعضها بعضا.

المسرح الشّبقي

FR : Théâtre érotique

EN : Erotic theatre

يقوم المسرح الشّبقي، كما يوحي به الوصف، على الإغراء وإثارة الشهوات والغرائز عبر الإيحاءات الجنسيّة، على مستوى المعجم والمشاهد الخليعة والماجنة التي تذهب أحياناً إلى حد التعرّي على خشبة المسرح.

لم ينشأ هذا المسرح في نهاية القرن التّاسع عشر من فراغ، بل جاء امتداداً وتجسيما لما رشح في كثير من المحطّات التّاريخية والأعمال الفكرية والأدبية من توجّهات تحرّرية ومن نزعات إباحيّة.

ظهرت هذه النّزعات الماجنة، أوّلا، في الأدب الوسيط، إمّا في شكل قصائد شعرية أو في ما يشبه الحكايات المثلية على غرار **قصة الثّعلب** Roman de Renard التي تُغالي في تحقير المرأة وترذيلها، وُتطنب في تصوير مشاهد الاغتصاب وما شابهه. ثم جاء بعض المفكّرين ليجعلوا من هذه النّزعات مبحثا فلسفيا كما في كتاب صاد Sade المرجع، **فلسفة الخُلوة** La philosophie du boudoir الذي يدعو إلى ضرورة التّسليم بحيوانيّة الإنسان واعتبارها المصدر الوحيد الذي لا يرقى إليه الشكّ في إسعاده.

ومن أعلام هذا المسرح الإباحي فريديريك دي شيراك Frédéric de Chirac الذي تناول الجوانب الشّبقية من منظور اجتماعي، واعتُبرت مسرحيته **زهرة القُمّل** Fleur de pou خادشةً للحياء، فظهر على أنقاض مسرحه جنس ينزع إلى الموارة والتّلطيف.

المسرح الشّعبي الياباني

FR : kabuki

EN : Kabuki

(ر. المسرح الياباني).

المسرح الشِّعري
FR : Théâtre poétique
EN : Poetic theatre

أنْ تُؤخذ المصطلحات في معانيها الأصلية تارة، والفرعيّة تارة أخرى، فهذا أمر عاديّ وممارسة مُشاعة. أمّا أن تتغيّر مضامينها كليّا بالانتقال من النّقد العربي إلى النّقد الغربي، فالمسألة ملفتة للانتباه. ولعلّ المصطلح الذي نحن بصدده أبلغ مثال على هذا العدول الدّلالي أو المفهوميّ، ففي العالم العربي وحسب ما تسنىّ الاطلاعُ عليه من دراسات أكاديميّة وبحوث نقديّة عامّة، تُبوّب في خانة المسرح الشّعري كلّ النّصوص المسرحيّة التي كُتبت شعرا بغضّ النّظر عن الأنماط أو البحور الشعريّة المُعتمدة والتي تختلف اختلافاً جوهريّا من مؤلّف إلى آخر. بهذا الطّرح، وبهذا المعنى، يمكن استبدالُ مصطلح المسرح الشّعري بعبارة أخرى أكثر رواجاً لدى النقّاد العرب وهي مسرح الشّعراء.

وقد عَرف المسرح الشّعري زخما كبيراً كانت فاتحته مسرحيّة **المروءة والوفاء** للشّاعر ناصيف اليازجي وحمل لواءَه عددٌ آخر من الشّعراء يتقدّمهم أحمد شوقي ب**مجنون ليلى** و**مصرع كليوبترا** إلى جانب عدنان مردم بمسرحيّة **الحلاّج** ومعين بسيسو ب**ثورة الزّنج** وعمر أبو ريشة بـ**محاكمة الشّعراء**، إلخ.

إنّ من يتأمّل هذه النّصوص ولو على عجل، ودون الخوض في مدى نجاح أصحابها من عدمه في تطويع اللّغة الشّعرية لمقتضيات الرّكح* وفنونه وإكراهاته، يتجلّى له بوضوح لافت انتقاؤها الحصري للمادّة التّاريخية التي تبقى أكبر قاسم مشترك بينها. وليس من باب الصّدفة أن يكون الأمر كذلك، أوّلا، لأنّ كُتب التّاريخ توفّر للشّعراء مادّة خاما لا يستهان بها، ثانيا، لاختزال المعنى لأنّ » التّاريخ في ظاهره لا يزيد عن الإخبار وفي باطنه نظرٌ وتحقيق» كما يقول ابن خلدون (ر. المسرح التّاريخي).

إذا كان المسرح الشّعري في العالم العربي مقتصِرا على الصّياغة الشّعرية، فلا أحد في الغرب يعتبر النّظْم الشّعري شرطا ضروريّا يجب توفّره في النّصوص الدراميّة لكي تُدرج في باب المسرح الشّعري، ولو كان هذا الشرط مُعتمدا في النّقد الغربي لصُنّفت كلّ أعمال راسين في هذا الباب.

وإذا كان النّظم الشّعري للنّصوص الدراميّة في العالم العربي موطن فخرٍ وانبهار، فإنّ اعتماده لدى الغرب نادرا ما يكون محلّ إعجاب أو موضع قوّة، بل يذهب البعض إلى القول بأنّ اعتماد الشّعر هو مجرّد «غطاء للرّداءة»، خاصة عندما يصبح إيقاعه وصوره ومحسّناته البديعيّة وسيلة لحجب النّقائص المتعلّقة بالبناء الدرامي للشّخوص، وتطوّر الحبكة* إلخ. وهذا ما عناه فكتور هوغو بقوله إنّ «أجمل الأبيات تقتل أجمل المسرحيّات».

لهذه الاعتبارات ولغيرها ممّا لا يسمح المجال بطرحه، لا يتوقّف الغرب كثيراً عند الصّياغة الشّعرية لتحديد مفهوم المسرح الشّعري أو

ماهيته؛ فهو بالنّسبة لهم مسرح يتضمّن قسطا كبيراً من الشّاعرية بقطع النظر عمّا إذا كان نثريّا أو شعريّا.

والمقصود بالشّاعرية هي المناخات والأجواء الذّهنية والبصريّة التي يوضع فيها المتفرّج أثناء متابعته للعرض المسرحي، والمتأتّية من فحوى الحوار* وما يحمله المعجم من رؤى، وما يلجأ إليه المخرج من وسائل تقتية كالمؤثّرات الصّوتية والضّوئية والموسيقى المرافقة وغيرها من الأدوات كتلك التي تُعتمد في جماليّة الإبهار*.

خلاصة القول، إنّ وصف هذا المسرح بالشّعري في العالم العربي ينسجم تمام الانسجام مع المعنى المُتداوَل والمتّصل بالشّكل. أمّا في الغرب، فالأصحّ أن نصفه بالشّاعري ناهيك أنّ المرادف اليوناني أو اللّاتيني يعني في الآن نفسه «شعريّ» و«شاعري».

المسرح الطّبيعي

FR : Théâtre naturaliste

EN : Naturalistic theatre

نشأ هذا المسرح من موقف رافض لأنماط عديدة اتّسمت بانعدام مصداقيتها ومجانبتها للعالم الحسيّ واستغلالها لكلّ أساليب المغالطة والزّيف (نوافذ وأبواب مصوّرة لا تُفتح أبداً وأطباق غلال وخضر اصطناعيّة).

وقد عمل المسرح الطّبيعي حرصا على إرساء علاقة جادّة صادقة مع المُشاهد وإعطاء العمل المسرحيّ* القدرة الضّرورية على أن يكون المرآة التي تعكس الواقع بوفاء. لذلك قام روّاده بنقل عالم الأشياء كما هو إلى عالم الرّكح*، إلى حدّ المبالغة أحياناً ممّا أثار حفيظة بعض النقّاد. لكن، رغم هذا النّقد الذي طالهم، يُحسب لهم أنّهم ساهموا في بلورة رُؤية ترسّخت مع مرور الوقت، قِوامها التّشبّث بعالم المحسوسات لا بالتّجسيم المزيّف وديدنها احترام الجمهور لا الاستهزاء به.

المسرح الطّلبي

FR : Théâtre de commande

EN : Theatre of commission

تاريخيّا، اقترنت هذه التّسمية بنصوص دُفع أصحابُها لتأليفها خدمة للسّلط الحاكمة وبحثا عن الكسب الماديّ.

ويعود ظهور هذه النّصوص الموغلة في الدّعاية والتّمجيد إلى القرن الثّامن عشر حين شعر بعض الملوك بتهاوي أنظمتهم وانتشار أطروحات فكريّة وسياسيّة جديدة تهدّد شرعيّتهم، فجنّدوا لمُجابهتها، ما يُشبه الكتّاب المأجورين للتّذكير بأنصع الصّفحات التي خطّها أجدادُهم.

في الوقت الرّاهن، لم يتخلّص هذا المسرح تماماً من بُعده الدّعائي، إلاّ أنّ الدّعاية فيه لم تعد كما كانت، تزلّفا وتواطؤا بل وُظّفت لخدمة أغراض نبيلة في مُجملها. وفي هذا الإطار، انخرطت عديد الفرق المسرحيّة الهاوية وحتى المحترفة في هذا المسعى العامّ، وقدّمت أعمالا لجماهير محدودة العدد في فضاءات متنوّعة استجابة لطلبات أصحابها. ومن هذه الأعمال

مسرحيّات تاريخيّة وثيقة الارتباط من حيث المحتوى بالبرامج الرّسميّة، تتوجّه إلى الأوساط التّربوية وأخرى تستهدف نزلاء السّجون منطلقها تسجيلات أقوال السّجناء، تطرح مشاغلهم وتصرّفاتهم. وهي تعليمية، إذ تسعى إلى تقويم مظاهر الانحراف في هذا الوسط.. وقد أدركت المجتمعات المتقدّمة أهميّة المسرح الطّلبي، فوظّفته لطرح قضايا مجتمعيّة معاصرة (الأمّ العزباء، العالم الافتراضي، الأمراض المنقولة جنسيّا إلخ)، فتخلّص المسرح الطلبي من كل معاني التزلّف والتملّق.

مسرح الظلّ

FR : Théâtre d'ombre

EN : Shadow show

لا يوجد أيّ اتّفاق بين النقّاد والباحثين حول نشأة مسرح الظلّ، فمنهم من يُرجعه إلى الحضارة الهنديّة ومنهم من يصله بالموروث الصّيني القديم الذي تعود جذوره، حسب بعض الوثائق، إلى القرن الثّاني قبل الميلاد. لكنّ الجميع يؤكّد أنّ هذا المسرح، قبل أن يستقي مواضيعه من الحكايات العجيبة، والأدب الملحميّ، وسِير الشّخصيات الشّعبيّة، كان في بدايته وثيق الارتباط بالمعتقدات الدينيّة وبالعالم الغيبي اللاّمادي حين كانت الظّلال تُعتبر تجسيدًا لأرواح الموتى واستحضارا لها.

عمّت مسارح الظلّ كافّة أرجاء المعمورة ووظّفتها الشّعوب في أغراض شتّى واستُبدلت على مرّ العصور جلودُ الخرفان وأحشاء الأحمِرة المستعملة في الصّين القديمة لصُنع العرائس والمجسّمات بموادّ أخرى وفّرها التّطوّر التّقني، لكنّها حافظت عموماً على مكوّناتها الرّئيسيّة الثّلاثة: دمى أو صور كرتونية توضع بين قطعة بيضاء من قُماش ومصدر للضّوء، يحرّكها محرّك دمى، فتنعكس ظلالها على الشّاشة.

ومن أشهر مسارح الظلّ، مسرح كاراقوز التّركي الذي انتشر في كامل العالم العربي.

استهوى مسرح الظّل عديد الكتّاب عبر العصور، فألّف فيه، منذ القرن الثّالث عشر ميلادي، محمد ابن دانيال المَوصلي مسرحيّته **طيف الخيال**؛ كما استقطب أقلاما كثيرة اختصّت في هذا الجنس من بينها دومينيك سيرافان Dominique Séraphin، الذي كتب مسرحيّات نالت شهرة كبيرة منها **الجسر المهدوم** Le pont cassé و**القُرصان أرلوكان** Arlequin corsaire و**صيْد البطّ** La chasse au canard.

المسرح العَبثي

FR : Théâtre de l'absurde

EN : Theatre of the absurd

أطلق النّاقد مارتان آسلان Martin Esslin هذه التّسمية على مجموعة من الأعمال المسرحيّة لكتّاب مُجدّدين برزوا في ستّينات القرن العشرين وهي تتقاطع مع تَسمِيتين أخريين تداولهما النّقاد لأنّهما تنسحبان على نفس الأعمال ونفس المؤلّفين الدراميّين، وهما»مسرح السخرية الهدّامة» و«المسرح الجديد».

المسرح العبثيّ: استُنبط هذا المصطلح لتبيان خاصيّات آثار بيكيت Beckett وأداموف Adamov ويونسكو Jonesco وبينتر Pinter وجونيه Genet وطارديو Tardieu وفوتيي Vauthier وكذلك أوديبارتي Audiberti وبيشات Pichette. وهي أعمال ترتكز على إبراز عبثيّة الحياة الإنسانيّة، أساساً. وقد تولّد هذا الفكر عن المآسي التي أفرزتها الحرب العالميّة الثّانية، فتجسّد مسرحيّا بواسطةِ فنيّة دراميّة مثّلت، جماليّا، قطيعة كلية مع الأجناس المعروفة ومع الفنيّة الدراميّة القديمة. وقد استعان الكتّاب بترسانة من الوسائل ذات المنحى السّريالي.

وتجدُر الإشارة إلى أنّ المسرح العبثي انزاح عن المسرح الوجودي الذي يمثّله كلّ من ألبير كامو Albert Camus وجون بول سارتر Jean-Paul Sartre رغم الخلفيّات الفلسفية المشتركة بينهما، إذ لم يعالج العبثيّة عبر المطارحات الفكريّة كما فعل المسرحيّون الوجوديّون، بل أبرزها دراميا من خلال وضعيّات وطرائق في الكتابة والتّواصل مبتكرة. ولقد لخص مارتان اسلان خصائص هذا المسرح في ما يلي:

– إفراغ الواقع من شحنته الدّلالية المألوفة.

– تغييب المعطى النّفسي في البناء الدرامي للشّخصيات.

– نسف المرتكزات المنطقيّة للحبكة* بطريقة تُفضي إلى الإخلال بترابط الأحداث وتناسق الخطاب، واستنباط أشكال فنيّة مضادّة، قائمة على كتابة التشظّي حتى أنّ يونسكو نظّر للاّمسرحية* واللاّحبكة واللاّبطل*.

– قصور اللّغة عن التّعبير والتّواصل وانزياحُها عن وظائفها الأصلية. لقد غرس الدراميّون العبثيّة داخل اللّغة، وفكّكوها عُنوة لترجمة العجز التّواصلي والخِواء الذي يطبع الحياة. وجاء ذلك في أوجُه مختلفة: ركّز يونسكو على الأشكال المحنّطة في اللّغة، ودفع انعدام المعنى فيها إلى مداه حتى يُبرز محدوديتَها وتفاهتها. وإذا كان الغرض الطّاغي الذي تناوله بيكيت في أعماله هو انعدام القُدرة على التّحاور، وبالتّالي انسداد الآفاق، فإنّ أداموف وأوديبارتي بيّنا أنّ انعدام التّواصل ناتج عن اعتبار اللّغة وسيلة للمخاتلة والخداع.

– التّركيز على غرض التّرقّب واللاّفعل، فالشّخصيات العبثيّة– خلافاً للشّخصيات الوُجودية–سلبية، لا تثور ضدّ واقعها. وفي ذلك تجسيدٌ لانعدام الأمل وترسيخٌ للعبث.

– الجمع بين أكثر من نفَس* في الأثر المسرحيّ الواحد، إذ يمتزج المأساوي بالنفس التحريفي الهزليّ والسّخرية رغم ما تُكابده هذه الشخصيات.

– مسرح السّخرية الهدّامة: أخذ ايمانوال جاكار Emmanuel Jacquart هذه التّسمية عن مارتان اسلان بعد حوالي عشر سنوات، وأطلقها على الآثار المسرحيّة نفسها، المذكورة آنفا. وبيّن أنّها أكثر نجاعة إجرائيّة ومردودية منهجيّة من مصطلح «المسرح العبثي»في توصيف هذه الأعمال ومقاربتها. ويُعدّ طرحه وجيها لسببين: أوّلهما، أنّ السّخرية الهدّامة هي ميزة قارّة في كلّ الأعمال المذكورة، جامعة لها رغم تنوّعها. فالاقتصار على مفهوم العبث

من شأنه أن يحجب هذه الخاصية، ويضخّم الجانب المأساوي؛ وفي ذلك إلْغاءٌ للمنحى التهكّمي الذي لا يُمكن بِدُونه رصد الأبعاد العميقة للعبثيّة والوقوف على تمظهراتها.

السّبب الثّاني الذي قدّمه لمراجعة مصطلح آسلان، يكمُن في طابعه الفضفاض والعامّ. فهو لا ينسحب فقط على الأعمال المعاصرة وإنّما يتجاوزها إلى كلّ الأعمال التي تتجلّى فيها مظاهر العبث بدأ بأرسطوفان ووصولا إلى ألفريد جاري. زيادة على ذلك، فأداموف وغيره لم يقدّموا أنفسهم على أنّهم مسرحيّو العبثية.

أمّا في ما يتعلّق بالمسرح الجديد، فهو مصطلح أكثر وَجاهة ومردوديّة إجرائيّة من سابقيْه، ولذلك كان أكثر تداولاً.

تعود نشأة المسرح الجديد وتمظهراته الأولى إلى ستّينيات القرن العشرين، حيث ظهر هذا التّوجّه من خلال كتابات مسرحيّة وعروض اعتبّرت وقتها مجدّدة؛ ولكن المصطلح لم يظهر إلاّ لاحقا، بعد أن تبلور المفهوم. وقد تمّ استلهامه من الرّواية الجديدة التي ظهرت في فترة متقدّمة نسبيا. والقاسم المشترك بينهما هو القطع مع الموروث وبالخصوص مع المقاربة النفسانية (أي عدم تغليب وجْهة النّظر النّفسية على وجْهات النّظر الأخرى في بناء العمل الفنيّ)، والقطع أيضاً مع الإنسيّة بما هي احتفاء بالإنسان وإيمان بسلطة اللّغة.

وقد شمل المسرح الجديد أعمالا مختلفة قدّم فيها روّاده أمثال بيكيت ويونسكو وأداموف بالخصوص، تمثّلا جديدا للإنسان في عالم فاقد لكل معنى. وقد بلغ التجديد والتّقويض مداه حتى أنّه أفضى في بعض الأحيان إلى اللّامسرح واللّامسرحية*.

وقد تبلورت أطروحتان بخصوص تبويب المسرح الجديد وتحديد طبيعته.

ينحصر هذا المسرح زمنيّا عند البعض في ستّينيات القرن العشرين، ولا يشمل إلاّ الكتّاب آنفي الذّكر. وذهب أولئك النقادّ إلى أبعد من ذلك، حين جعلوه مرادفا للمسرح العبثي، لاحتوائه عناصر في الكتابة توحي بالعبث واللّامعنى كالانفصام بين الدّال والمدلول، وانتفاء التّواصل بين الشّخصيات، إذ يتّخذ الحوار* شكل الهذيان المحموم في بعض الوضعيّات الدرامية. تنضاف إلى هذه العناصر كتابةٌ تبرز تشيئة الإنسان، وهيمنة الأشياء على حياته كما توحي به بعض عناوين المسرحيات: **كرةالطّاولة** لأدموف Adamov, Ping pong، و**السواتر** لجوني Genet, Les paravents، و**الكراسي** ليونسكو Jonesco, Les chaises. وبخصوص هذا العمل يقول مؤلفه مؤكدا توجّهات المسرح الجديد: «إنّ موضوع المسرحيّة هو أساساً الكراسي أي غياب الأشخاص، غياب الإمبراطور، غياب الإله وغياب المادّة. إنّه لاواقعيّة العالم والخِواء الميتافيزيقي.»

أمّا القسم الثّاني من النقّاد، فهو- وإن أقرّ بتاريخ نشأة هذا المسرح- يشدّد على استمراريته واستيعابه لفترات زمنيّة لاحقة، واتّساعه لكل صور التّجديد، بغضّ النّظر عن التّوجّهات الجمالية المتنوّعة وخصوصيّة الكتابة عند هذا

المؤلف أو ذاك. من هذه الزّاوية، تُدرج في خانة المسرح الجديد أعمال طارديو Tardieu وألبي Albi وبنتار Pinter ومروزاك Mrozek وفاكلاف هافل Vaclav Havel إلخ، حيث يظهر التّجديد في مواطن مختلفة، وبدرجات مُتفاوتة. ينضاف إلى ذلك عديد التوجّهات المُعاصرة كالمسرح الخامّ* والمسرح الحَدثي* والمسرح الحي* والتّجريبي.*

مسرح العرائس الياباني

FR : Bunraku

EN : Bunraku

(ر. المسرح الياباني).

المسرح العفويّ

FR : Théâtre spontané

EN : Spontaneous theatre

من المبادئ الأساسيّة التي انبنى عليها المسرح العفويّ وأطنب في شرحها تاديوش كنتور Tadeusz Kantor مبدآ المزج والاستقلالية. وهما في حقيقة الأمر، مترابطان نفصل بينهما فقط لاعتبارات منهجيّة بحتة.

– المزج: خلافاً للتّجارب والرّؤى المسرحيّة السّابقة التي جاءت كلّها لتؤكّد ضرورة الفصل بين مختلف مكوّنات العرض الماديّة والبشريّة عبر إجراءات عديدة كاللّجوء إلى الحائط الرّابع* والسّتائر لعزل الخشبة عن القاعة، وبالتّالي إبعاد الممثلين عن الجمهور، قدّم المسرح العفوي طرحا مُغايرا قائماً على إزالة ما وصفه كنتور «بالحواجز الاصطناعية»، لا عند تقديم العرض فحسب، وإنّما أيضاً قبله، في طور الصّياغة والتّشكّل. ولأن أكبر عائق يحول دون تحقيق هذا الهدف يكمن في المعمار المصمّم على أساس التّميز، شدّد كنتور على ضرورة استبداله بفضاء دائريّ الشّكل تنتفي فيه الحدود الفاصلة بين المساحتين المخصّصتين عادة إلى الممثّلين ومتتبّعي العرض، ممّا يدفع بهذه الأطراف إلى التّفاعل والتّحاور في ما بينها، فيصبح العرض بحكم هذا الإجراء، مزيجا بين ما هو جاهز سلفا وماهو مرتجل، فهامش الحريّة التي يتمتّع بها المؤدّي والمدعوّ أصلا إلى التأقلم مع مكوّنات الفضاء، يجعل من الفرجة عرضا مفتوحا ومادّة دائمة التّشكّل.

– الاستقلالية: نظريّا وإجرائيّا، هي في جوهرها تهديمٌ ممنهج للتّقاليد المسرحيّة ولكل ما ترسّب في الأذهان على امتداد الأزمنة، من مقولات وصِيغ تداولت المدارس على ترسيخها وفرضها باعتبارها حقائق بديهية. بعبارة أوضح، تعني الاستقلالية أوّلا، رفض المسرح باعتباره مؤسسة – مع كلّ ما يترتّب عن ذلك من تنظيم إداري وتوزيع للمهامّ بين المتدخّلين وتصنيف للممثّلين إلخ – وقد تُرجم هذا الرّفض بتحرير الممثّلين من كلّ القيود الإداريّة ومن الحسابات الماديّة الضيّقة التي تتولاّها المؤسّسة عادة. وبناء عليه، لم يعد إسناد الأجور في المسرح العفوي، مثلاً، قائماً على أساس الهِواية أو الاحتراف، كما

لم يعد للمخرج الكلمة الفصل واليَدُ الطولى في ضبط الاختيارات الفنيّة ونحوه.

والاستقلالية ثانيا، هي عدم الخضوع إلى إملاءات المحيط وقضاياه الضّاغطة والكفّ عن استنساخه، وتناول مشاغل النّاس اليوميّة؛ فما يقدّمه المسرح العفوي هو، كما قال كونتور «شيء لا يحاكي أيّ شيء آخر». باختصار، تُمثّل الاستقلالية خلفيةً ذهنيةً ثائرة على السّائد والجاهز والمقنّن، وكلّ ما من شأنه أن يجنّب المبدع خطر الاجترار والتبعيّة والرّتابة، ويدفعه إلى اعتبار العمل الإبداعيّ مغامرة متواصلة، وهذا هو الفَرق الجوهريّ بين المسرح العفويّ وغيره كما عبّر عنه كنتور في أحد إبداعاته اختار له عنواناً فائق الدّلالة وهو **الخطّ الفاصل** Ligne de partage.

المسرح الفردي

FR : Monodrame

EN : Monodrama

مرادف لمصطلح عرض الممثّل الواحد.

المسرح الفُروسيّ

FR : Théâtre équestre

EN : Equestrian theatre

كان المسرح الفُروسي في بداياته عبارة عن حفلات استعراضيّة تُؤثثها رشاقة الخيول وتُحلّيها براعة الفرسان، وذلك بإشراف الفرق العسكريّة التي تقدّمها في أوساط النّبلاء. ثم بعد ذلك اتّسع المفهوم ليشمل كل العروض الفروسيّة التي يحتضنها السّرك.

لاحقا، تطوّرت هذه العروض وأصبحت فنّا مكتملا بفضل تراكم التّجارب وقدرتها على الاستقطاب والإبهار، زيادة على انخراط عائلات بأكملها فيها، تُتقن التّمثيل وتُجيد الفروسيّة. فبالإضافة إلى عنصري الخيول والفرسان، جنّد هذا المسرح متدّخلين كثر كمُصمّمي الرّقصات والموسيقيين وممثّلين محترفين تستهويهم الفروسيّة.

ومن حيث المضمون، اختصّ المسرح الفروسيّ بسرد البطولات وتصوير الملاحم، ولعلّ أشهرها «ملحمة» الإمبراطور نابوليون بونابارت.

المسرح الفَوضويّ

FR : Théâtre anarchiste

EN : Anarchistic theatre

عرف المسرح الفوضوي، في الفترة الممتدّة من أواخر القرن التّاسع عشر إلى بداية الحرب العالميّة الأولى، زخما كبيراً خاصة لدى بعض الشّرائح الاجتماعيّة كالطّلبة والعُمّال والمهمّشين، ضحايا الأنظمة اللّيبرالية الفاسدة والمتوحّشة، ومَردّ انتشار هذا المسرح، تطرّقه إلى مواضيع جريئة هادفة مثل البطالة وفساد الأنظمة وما خلّفه من انحطاط أخلاقي، ففي مسرحية **الذئاب في المدينة** لأرمون Armand, Les loups dans la ville، يتعرّض الكاتب إلى إغراءات المال وتأثيرها على سلوك البشر، موجّها نقدا لاذعا للمتسبّبين في ذلك.

وُصف هذا المسرح بالفوضوي لإيغاله في الطرّح المباشر ولجرأته الصّادمة لكلّ الأعراف والسّنن السائدة، ففي مسرحية **مسؤوليات** Responsabilités، لا يتورّع غراف Grave مثلاً عن الدّفاع عمّا يعتبره حقّ السّارق في الاستيلاء على ما هو في حاجة إليه. وعلى العموم، سواء وُصف هذا المسرح بالفوضويّ أو بالاجتماعيّ، من زاوية نظر أخرى، فإنّ الأعمال التي قدّمها هي أقرب للأشكال النّضالية منها إلى الأعمال الإبداعيّة، نظراً لتغييبه شبه الكلّي للجوانب الفنيّة والجماليّة الصّرفة. وهذا ما يُشير إليه ايميل بوجاي Emile Pouget عندما يؤكد أنّ المسرحية التي تشكو من إخلالات في الصّياغة والبناء، لا تمنع أبداً الأفكار من الوصول إلى الجمهور. ولعلّ ضُمور الجوانب الفنية وانتفاء القيمة الأدبيّة في المسرح الفوضوي، هي التي تفسّر إحجام النقّاد عن تدارسه، وتغافُل مؤرّخي الأدب عن ذكره، باستثناء بعض الإشارات هنا وهناك.

مسرح القَسوة

FR : Théâtre de la cruauté

EN : Theatre of cruelty

يستوعب مسرح القسوة مصطلحين آخرين هما «المسرح ورديفه»، و«المسرح الخام»، وهي عبارات أو تسميات متداخلة ومكمّلة لبعضها بعضا، جاءت على لسان أنطونان أرطو Antonin Artaud في معرض حديثه عمّا يجب أن يكون عليه العمل المسرحيّ.

- المسرح ورديفه: المقصود بلفظ «رديف» في هذه العبارة التي اختارها أرطو عنواناً لكتابه Le théâtre et son double هو ليس ذلك الواقع الماديّ الصّرف الذي عمد رجال المسرح إلى محاكاته أو استنساخه أو اقتطاع أجزاء منه لينقلوه إلى الخشبة، اقتداءً بأطروحات أرسطوطاليس وتكريسا للأعراف المسرحيّة، وإنّما المراد به هو واقع من نوع ثان يُمكن وصفُه بالميتافيزيقي والشّعري والسّريالي. معنى ذلك، وبعبارة أوضح، أنّ المسرح الذي يسعى أرطو إلى تأسيسه، ليس صورة للعالم الذي يُحيط بنا وإنّما هو نتاج لمشروع فنّي استثنائي وصادم: استثنائي لابتعاده عن المألوف من المواضيع، والمبتذل من الصيغ والتقنيات، ولرفضه لكلّ الأعمال المسرحية ذات المنحى الطّبيعي أو الحقائقي؛ وصادم لكونه يستوعب العالم اللاّحسي واللاّمادي (الأحلام مثلاً)، ولتوظيف عناصره بشكل يؤدي إلى إقامة علاقات جديدة للأشياء في ما بينها من ناحية وبين الأشياء والإنسان من ناحية أخرى. ولمباغتة المتفرّج وزعزعة جهازه المفهومي وتمثّلاته الجامدة، يضفي المبدع على مسرحه طابعاً شِعريا مخصوصا في مستوى اللّغة واللّواحق* التي يستوجبها العرض، (بتفجير العلاقة بين الدّال والمدلول مثلا، والفصل بين الأشياء ومسمّياتها)، أو الانخراط في «الكتابة الآليّة» وغيرها من الوسائل والصّيغ المتداولة في المدرسة السّرياليّة.

- المسرح الخامّ: تُشير هذه العبارة، حسب السّياق الذي تتنزّل فيه إلى خاصّيةٍ يرى الكاتب في غيابها عن المسرح بصفة عامة، إخلالا بماهيته وجوهره وزيغا عن مقاصده وأهدافه، إذ لا مسرح ولا إبداع، في نظر أرطو، ما لم يقلّص المخرج من هيمنة النصّ أو القناة اللّغوية ليفسح المجال إلى تلك «اللغة الماديّة» التي تتماشى وطبيعة الخشبة والمتمثّلة في الغناء والرّقص والإيمائيّة والإضاءة *والمِؤثّرات الصّوتية إلخ.

- مفهوم القسوة: يستوجب مسرح القسوة هجر المألوف (المتمثّل في تصوير الواقع من خلال المواضيع المستهلكة)، واستدعاء ما خفي عن الأبصار وما لا تدركه بالضّرورة الحواسّ؛ والعمل على إزعاج المتفرّج ودفعه بشتّى الطّرق إلى إجهاد نفسه وإعادة النّظر في ما أَلِفه من قوالب وصيغ. من ذلك، مثلاً، استعمال الأضواء السّاطعة، أو الانتقال السّريع من إضاءة إلى أخرى، استعمال المناوير العاشية أو الكاسحة واعتماد الفواصل الموسيقية الصّاخبة أو غير المألوفة. وكما تستهدف القسوة المتفرّج، فإنّها تمسّ المُمثل* أيضاً: قسوة يُحتّمها عسرُ الأداء وطبيعة الخطاب الحركي، خاصة وأنّ الممثل* مطالب بتطويع جسده لتفجير «أحاسيس فيزيولوجية» لدى المتلّقي.

المسرح الكلاسيكي

FR : Théâtre classique

EN : Classical theatre

من نافل القول إنّ المدارس الأدبية لا تُفهم تمام الفهم إلاّ بالرّجوع إلى أضدادها أو إلى المدارس التي سبقتها. فهي تُقيم الدّليل في تسلسُلها وترابطها الزّمني على حتميّة ووجوب ظهورها في التّواريخ أو الفترات التي تظهر فيها دون سواها، فلا المدرسة السّريالية سابقة للواقعيّة ولا الرّومنسية سابقة للطبيعيّة.

يجب التذكير أيضاً بأن هذه المدارس لم تر النّور فجأة وبطريقة اعتباطية في أبراج مُؤسسيها العاجيّة، وإنّما جاءت كتوجّهات أدبيّة وفنيّة يُمليها الواقع المتحوّل بكل أبعاده الاجتماعية والاقتصادية والسّياسية. وعليه، فإنّ استحضار هاتين الحقيقتين أمرٌ ضروري، بالغ الأهميّة، لا فقط لفهم المسرح الكلاسيكي الذي يعنينا، وإنّما أيضاً لمقاربة منطلقات وتوجّهات غيره من الأنماط الإبداعية.

ظهر المسرح الكلاسيكي في فرنسا في النّصف الثّاني من القرن السابع عشر، على أنقاض الأدب الباروكي الذي عكس فنيّا حالة المجتمع غير المستقرّة على جميع الأصعدة.

ولقد تزامنت نشأته على المستوى السّياسي، مع إقامة نظام كُلياني قاده بقبضة من حديد الملك «لويس الرابع عشر»، وشمل كلّ المجالات بما فيها حقول الإبداع الفنّي والأدبي. وأُخضِع المسرح الكلاسيكي كغيره من الفنون للرّقابة

المشدّدة، فأُلزِم الكتابُ باحترام جملة من التوجّهات والقواعد. ولولا عبقريّة راسين وموليير وكرناي لما ترك لنا هذا المسرح الرّوائع التي يعلمها الجميع.

ومن بين التوجّهات والمبادئ الكبرى التي احتكم إليها المسرح الكلاسيكي نذكر:

- اعتماد النموذج الإغريقي الرّوماني: لقد قفز هذا المسرح على الموروث الوسيط، وكلّ الأنماط التي اقترنت بعصر النهضة والحقبة الباروكية، لينهل من مصادر القدامى فكانت محاكاته لهم (شبه) كليّة على عدة مستويات، من ذلك مثلاً، تشبّثه في المأساة* بالمواضيع الأسطوريّة باستثناء البعض منها والمستمدّة من قصص الإنجيل أو التوراة كمسرحيتي راسين Racine **آستار** Esther و**أطالي** Athalie.

كرّس المسرح الكلاسيكي مبدأ آخر وهو الابتعاد في الزّمان، فاقتصر على تناول مواضيع لا تمتّ بأيّة صلة إلى الواقع المعيش لأسباب سياسيّة تحديداً، واكتفى الكتّاب، في المأساة* كما في الملهاة*، بتصوير وضعيّات ونماذج بشريّة عامّة وعابرة للزّمان والمكان كالصّراع بين العاطفة والعقل (صراع يؤول دائماً لصالح العقل عند «كرناي» وتنتصر فيه العاطفة دائماً في أعمال راسين)، والسّلوكيات الخاطئة التي لا تخلو منها المجتمعات في كلّ العصور كالنّفاق والبُخل وغيره.

إضافة إلى هذه التوجّهات، تعامل الكتّاب الكلاسيكيون مع جُملة من القواعد التي حدّدت لهم الإجراءات اللّازم اتّباعُها لصياغة النّص المسرحيّ (اختيار المعجم، نوعيّة المشاهد، طريقة تسلسلها، الزّمن المتخيّل ومُدّته إلخ). كلّ هذه الإكراهات، وغيرها كثير، ضُمّنت في قواعد متعدّدة أبرزها اللّياقة* والاستلاحة* والوَحدات الثلاث.

ختاما، بقي أن نشير إلى أنّ هذه القواعد والتوجّهات التي وضعها منظرو المسرح الكلاسيكي وكرّسها مبدعوه بشيء من التململ والتحفّظ أحياناً، كان هدفُها الأسمى هو تنشئة الإنسان وتربيته على إعمال العقل ونبذ التطرّف وحبّ الاعتدال في القول والفعل، في كل الظّروف حتى في الابتلاءات الكبرى، لكي يكون المجتمع أكثر اتّزانا وتماسكا.

مسرح اللافتات

FR : Théâtre à écritaux

EN : Notice play

(ر. مسرح الأسواق).

المسرح المتعفّف

FR: Théâtre puritain

EN : Puritanical theatre

تزامنت ولادة المسرح المتعفّف، تاريخيّا، مع قيام السّلطات الرّوحية والسّياسية في انجلترا، في بحر القرن السادس عشر، على فكّ الارتباط مع الكنيسة الكاثوليكية واعتناقها المذهب البروتستانتي الذي حمل لواءه ونشر فكره بداية

من جنيف ومنها إلى بقية العالم الأوروبي، الفقيه المصلح كلفان Calvin. ولقد نهل الأساقفة لتأثيث ما يتطلبه هذا المسرح من وضعيّات وشخوص ومشاهد من المصادر والمواد الدينية نفسها التي نهلت منها كل الأنماط الدراميّة السّابقة المنخرطة في المشروع الكنسي الدعوي كمسرح الأسرار ودراما الإنشاد الديني* إلخ.

ولكن رغم وحدة المصادر، فقد اختلف المسرح المتعفّف عن غيره من المسارح ذات التوجّه الديني من حيث المقاصد، فإذا كان الهدف البارز لهذه المسارح تعليميّا بالأساس، فالطّاغي في المسرح المتعفّف هو القناعات الذّاتية والمواقف النّقدية.

وقد تركّز اهتمام جون بال John Bale وجون فوكس John Foxe – اللّذان يُعدّان من أقطاب هذا المسرح – على هذا التوجّه، فجاءت أعمالهما مشحونة بقناعاتهما العَقَدية وقراءاتهما الخاصّة لأمّهات القضايا الفقهيّة التي أثارتها الكتابات المقدّسة (التّسيير والتّخيير، الخطيئة الأولى، وجود الوساطة من عدمها بين الخالق والمخلوق). وتجلّى ذلك من خلال محورين خطابيين رئيسيين تَمثّل الأوّل في إزالة ما لحق بالدّين من شوائب، فأدّت هذه المراجعة الفِقهية إلى تجريد الكاهن، في المشاهد الدراميّة التي يظهر فيها، من أدوار الوساطة الموكلة إليه في غير المذهب البروتستانتي.

أما المحور الثّاني، فقد نهض على نقد السّلطة البابوية وتحميلها مسؤولية ما تعرّضت إليه الدوائر البروتستنتية من سفك دماء وتهجير.

هذا وقد احتلّ المسرح المتعفّف السّاحة لفترة ناهزت نصف قرن قبل أن يُخلي المكان للمسرح الأليصاباتي*، وسجّل نجاحات عديدة بفضل مؤازرة بعض الدّوائر المتنفّذة.

وفي التّاريخ المعاصر، اكتسب المصطلح دلالة حافّة انزاحت به عن معناه الأصلي، إذ لم يعُد المسرح المتعفّف مرتبطا بالمواضيع الدّينية، بل أصبح يُطلق على كلّ عمل مسرحيّ* يتقيّد فيه صاحبُه بالآداب العامّة ويمتنع عن تصوير المشاهد الخليعة.

المسرح المَثَلي

FR : Proverbe dramatique

EN : Dramatic proverb

كانت مسرحة* الأمثال في القرن الثّامن عشر ضربا من ضروب التّرفيه في دوائر النّبلاء المغلقة وفي مجالسهم الأدبية. وتتمثّل هذه التّسلية الفكريّة في صياغة مشاهد محدودة العدد مستوحاة من قول مأثور أو مثلٍ شعبيّ شائع يسعى الحضور إلى معرفته انطلاقاً من الأحداث والشّخوص التي تُجسّمه.

ونظراً لما تتطلّبه هذه الكتابة المخصوصة من قدرة فائقة على الاختزال واعتماد التّلميح دون التّصريح من ناحية، وما يجب أن يتوفّر للقارئ أو المستمع أو المُشاهد من سعة الاطّلاع على الموروث المثليّ الشّعبيّ من ناحية أخرى، أقبل بعض رجال الفكر والأدب على هذا النّشاط لتطويره إلى أن أصبح جنساً مسرحيّا قائم الذّات في القرن التّاسع عشر كما تُجسّمه أعمال ألفريد

دي موسّي A.De Musset الكثيرة، على غرار مسرحيّته: **لا يكون الباب إلاّ مغلقا أو مفتوحًا** ..Il faut qu’une porte soit ouverte ou fermée

المسرح المحمول

FR : Théâtre de colportage

EN : Theatre of colportage

تكمن طرافة هذه التّسمية في كونها لا تحيل على فترة تاريخيّة، أو مدرسة أدبيّة، أو تَوجّه فنيّ ارتبط بأحد المؤلّفين المعروفين، أو شكل المعمار الذي يقام فيه العرض كما الحال في أغلب المصطلحات أو التّسميات المعتمدة، وإنّما جاءت فقط لتشير إلى الوسيلة الماديّة التي استُعملت لإيصال هذا «المسرح» إلى جمهور القرّاء.

يتنزّل المسرح المحمول في مشروع متناسق استهوى دور النّشر في القرن الثّامن عشر، غايته إيصال أهمّ الإصدارات الأدبيّة والفكرية إلى القرّاء في المناطق النّائية والوعِرة.

وقد انبنى هذا المشروع على عدّة اعتبارات منها الضّغط على تكلفة الكتاب (حجم صغير، طبعة غير أنيقة، ثمن زهيد)، وتنويع مضامين المؤلّفات (مسرحيات وعظيّه، تراجم، دلائل)، وتقديم أمّهات الكُتب في نسخ معدّلة منقّحة (إعادة كتابتها بطريقة مبسّطة) قصد نشرها على أوسع نطاق ممكن وإيصالها بأيسر السّبل إلى التجمّعات السكّانية المعزولة في الجبال الوعرة والأرياف المهمّشة.

ولإنجاز هذا المشروع الطّموح، الذي لا يجب أن تُخفي أهدافه النّبيلة حبَّ الكسب لدى أصحابه، اهتدت دور النّشر إلى وسيلة ناجعة لترويج منتوجها الأدبيّ والفكريّ لدى القرّاء المعزولين، تمثّلت في تجنيد جحافل الباعة المتجوّلين وإغرائهم ببعض التّحفيزات الماليّة للقبول بتحميل عرباتهم البدائيّة وظهور دوابّهم بالكتب وإيصالها إلى مُستحقّيها. ومن هنا جاءت عبارة «المسرح المحمول» التي يجب أن تؤخذ على معناها الماديّ الصّرف الذي لا يتعارض مع معنى التّرويج والدّعاية.

ولقد أدركت الدّوائر المثقّفة وفي طليعتها فلاسفة الأنوار نجاعة هذه الطّريقة، فوظّفتها في ترويج قيم المجتمع المنشود ومبادئه، إبّان الثّورة.

مسرح المسرح

FR : Métathéâtre

EN : Metatheatre

شكّل هذا المصطلح الذي نحته ليونال أبال Lionel Abel في كتابه **مسرح المسرح** Metatheatre، منطلقا لدراسات أكاديميّة معمقة، بعضها نظري وبعضها تطبيقي، جاءت كلّها لتبيّن اتّساع حقله الدّلالي وثراء استعمالاته. وبناءً عليه، ليس من الصّواب أن نعتبر هذا المصطلح مجرّد مرادف لما يُعرف بالمسرح داخل المسرح*، كما ذهب إليه بعضهم، وهو الذي لا يمثّل في حقيقة الأمر إلاّ رافداً من روافده أو مكوّنا من مكوّناته.

انطلاقاً من شموليّة هذا المصطلح، اشتغل النقّاد على رصد وتبويب الصّيغ والوسائل التي يتجلّى من خلالها مسرح المسرح، وأكثرها تواترا وهي:

- المسرح داخل المسرح*
- التناصّ المسرحي*
- تبادل الأدوار: تَقمّصُ شخصية* لدور غير دورها الأصليّ بغض النّظر عن السّياقات التي يتنزل فيها هذا الفعل أو الأهداف المرجوّة منه (اللّجوء إلى هذه الحيلة بدافع التّخفّي والمخاتلة أو بصفة غير إراديّة، نزولا عند رغبة طرف آخر؛ إلى غير ذلك من الحالات والصّور). ولنا في الملهاة العاطفيّة* أمثلة عديدة من بينها تنازل الأسياد عن أدوارهم لفائدة خدمهم.
- المَشاهِد الاحتفاليّة: المشهد الاحتفالي هو، في حقيقة الأمر، مسرحيّة داخل المسرحية، بوصفه فرجة مستقلّة بذاتها مع ما يستوجبه ذلك من شروط المسرحة الضّروريّة. فمشهد الزّفاف أو اعتلاءُ الملك العرشَ إلخ، يتطلّب تهيئةً دقيقة للفضاء الخاصّ أو العامّ الذي يحتضن مثل هذه الأحداث وطقوسًا مضبوطة مُسبقا وملابس ملائمة وسلوكيّات معلومة إلخ.
- التّعاليق: هي تلك التي تسوقها الشّخصيات المتحاورة عندما تتولّى تقييم هذا الأداء أو ذاك (توجيه اللّوم لمن قصّر في أداء دوره)، كما تشمل التّعاليق والأقوال التي يتوجّه بها الممثّل* إلى المتفرّجين (ر. مخاطبة الجمهور).
- الخوض في إشكالات الإبداع: يتحوّل الحوار* أحياناً في موضع من مواضع النّص، استطرادا، إلى مطارحات فكريّة حول الفنّ أو مصادر الإلهام فيه أو مكانة المُبدع ودوره في المجتمع، وهذا ما يجعل من النّص الدراميّ* انعكاسا لذاته. (ر. الانعكاس الذّاتي).

مسرح المشاركة

FR: Théâtre de participation

EN : Theatre of participation

(ر. مسرح المضطَهدين).

المسرح المُصوّر

FR : Théâtre filmé

EN : Filmed theatre

إذا كان العرض المسرحيّ في جوهره محكوما بالآن وهنا* أي مهدّدا بالزّوال والاندثار، فإنّ المسرح المصوّر الذي تنقُله شاشاتُ التّلفزة كيف ما تشاء ومتى تشاء، يُعتبر في حدّ ذاته نقضا لهذه الحقيقة. ولهذا السّبب، أثار تسجيلُ الأعمال المسرحيّة وتصويرها سخط المولعين بالفنّ الرّابع وأصحاب المهنة تحديداً، لأنّهم رأوا في تصوير العروض المسرحيّة تشويها لها. يقول أحدهم، في هذا الصّدد، «لن أقبل أبداً هذا التّمشّي. فالمسرح هو الحياة... هو علاقة حميميّة بين الممثّل* وجمهوره... إنّ تصوير

العروض وتسجيلها قصد تخليدها ينمّ عن سوء فهم جسيم».

ولكن، رغم وَجاهة هذه المآخذ التي جُوبه بها «المسرح المعلّب» كما يصفه أحياناً منتقدوه، واصلت بعض الجهات المختصّة والدوائر ذات الصّلة تصوير الأعمال الجادّة، إيمانا منها بضرورة المحافظة عليها من النّسيان الذي يصيبها عادة، بمجرّد عرضها خاصة عندما لا يترك أصحابُها دفتر استدالة* أو كرّاس إخراج يُفيد المِهنِيّين والباحثين. من هذه الزّاوية، يبقى المسرح المصوّر، على عِلّاته، الوسيلة الأنجع لحفظ المدوّنة المسرحيّة من التّلف.

مسرح المضطهَدين

FR : Théâtre de l'opprimé

EN : Theatre of the oppressed

مسرح المضطهدين هو مشروع فنيّ في أدواته وتقنياته، نضاليّ في أغراضه ومراميه، وضَع أسُسه في ستّينيات القرن العشرين الكاتب المخرج والنّاشط السّياسي البرازيلي أوغستو بول Augusto Boal.

لقد قدّم هذا المسرحيّ في كتابه **مسرح المضطَهَدين** Théâtre de l'opprimé مشروعا فنيّا متناسقاً سِمتُه الأبرز القطعُ النّهائي مع الموروث الأرسطي وتمثّلاته المتّصلة بطبيعة الفعل الدراميّ ومقاصده من جهة، والانفتاح على كلّ التّعبيرات المُتداوَلة في مختلف الفنون والاستفادة منها من جهة أخرى.

فعندما يرفض مؤسس مسرح المضطهدين مبدأ التّطهير*، على سبيل المثال، فهو يُقصي في ذات الوقت كلّ الأطروحات التي رسّختها التّقاليد المسرحيّة في الأذهان، والمرتبطة بماهية المسرح وبدَور المبدع في المجتمع فضلاً عن مكانة المتفرّج، فالتّسليم بمبدإ التّطهير هو، في نظره، إقرارٌ بالوِصاية المُطلقة التي يُمارسها المُبدع فعليّا على المتفرّج وقَبولٌ إراديّ بانخرام العلاقة بينهما: مبدع مُهيمِن ومتلق منصاع لما يوجّه إليه من خطاب لتخليصه من أزماته والتدرّج به نحو الحقيقة والفضيلة.

رفض «بول» هذا التّوجّه الذي يُكرّس عسفَ المبدع وتحقيرَ المتلقّي وتشيئته، وعَوّضه بأطروحات بسيطة يصبح فيها المبدع مجرّد ناقل وفيّ لواقع ملموس.

ولقد اهتدى أوغستو بول إلى أشكال مسرحيّة كثيرة ساهمت في بلورة هذه المبادئ وتلك التّوجّهات، منها مسرح المؤتمر المنبثق عن مسرح المضطهدين*، مَثلُه مثل المسرح الخفيّ* ومسرح الصّورة والمسرح التّشريعي. وهو يتمثّل في الجمع بين التّمثيل والمطارحات الفكريّة المتّصلة بالعرض والتي من شأنها أن تُدخِل تغييرات عليه.

يعتمد مسرح المُؤتمر طرائق جماليّة ومنهجيّة موسومة بالحيويّة تدفع بالمتفرّج إلى التخلّي عن دوره السّلبي ليُصبح مُشارِكا أساسيّا في العمل المسرحيّ، فاعلا في الرّكح وفي الحياة، يطرح بدائل جديدة إيجابية، وهذا ما تعرّض له أوغستو بول في كتابه **عروض للممثّلين وغير**

الممثلين Jeux pour acteurs et non acteurs، حيث تحدّث عن وِلادة ما أسماه بالمتفرّج الممثل Le spect-acteur.

ينضوي مسرح المؤتمر من جهة في ما يُسمّى بمسرح المشاركة نظراً للتّواصل والتّفاعل بين الممثّلين والمتفرّجين، حتّى أنّ هؤلاء يساهمون في التّمثيل، ومن جهة أخرى، يُدرج في المسرح السّياسي* لأنّ هدفه هو تمكين المُشاهد من أدوات الفهم والتّحليل والانتقال إلى الفعل.

ويتمّ التّحفيزُ لتبادل الآراء والمشاركة في العرض بسُبل مختلفة منها تحديد الشّخصيات إيديولوجيًا بدقّة، وخاصّة الشّخصية* الضّحية كي يتمكّن المتفرّج من التعرّف على موقفها بيُسر ويتناقضَ معها. وتُبرمج في هذا الصّدد فجواتٌ لتوليد بدائل فكريّة تفسح المجال إمّا لإعادة المشهد* كما هو أو تبديله وفق ما يُقدّم من اقتراحات. ينضاف إلى ذلك، التّركيز على الحلول التي تطرحها ضحيّة الاضطهاد والتي تتضمّن ضرورةً مواقف خاطئة مُستفزّة.

ومن وسائل التّحفيز نذكر أيضاً كيفيّة تنشيط المؤتمر المصاحِب للعرْض. يسعى المنشّط - الذي غالباً ما يكون المُخرج - إلى جلب انتباه المتفرّج بقطع العرض في وضعيّة يختارها بعناية، ثم يطرح على هذا المُشاهد أسئلة تورّطه وتجعله يشعر بأنّه جزء من وضعيّة الاضطهاد وأنّ عليه إيجاد حلول جذريّة لتغييرها وإبداء موقفه ممّا يُطرح. ولا يقف المنشّط عند هذا الحدّ بل يدعو هذا المشاهد إلى تمثيل مُقترحه على الرّكح* وتعويض الشّخصيّة التي تتبنّى موقفاً مُخالفا لما يرى.

خلاصة القول، ينبني مسرح المؤتمر على مرتكزات أربعة:

- اعتبار المسرح وسيلة مُثلى للتّصدي إلى الاضطهاد وتغيير العالم وإن كان لا يُعطي حلاّ جاهزا؛ فمسرح المضطهدين لا يحمل حلولا لقضايا النّاس ولا يَحِلّ محلّهم. والمَغزى من إعادة العرض، عندما لا ينخرط المضطهَد في إيجاد الحلّ وتغيير مسارات الشّخصيات، هو إقامة الدّليل على أنّ المضطهَدين غير الواعين يتحمّلون بالدّرجة الأولى أسباب اضطهادهم. ويقول أوغستو بول في هذا الشّأن: «إنّ المواطن ليس من يُدمج في مجتمعه وإنّما من يُغيّره.»
- امتلاك الإنسان القدرةَ على التّمثيل بالفطرة، والدّليل على ذلك أنّ المُشاهدين الذين يقع تحفيزهم بطرق ذكيّة يشاركون في التّمثيل دون أن يكونوا قد تلقّوا تدريبا من قبل.
- إثبات نجاعة تِقنيةِ المشاركة في امتلاك المعرفة والتّوعية، حتى مع المشاهدين الأميّين كما كان الأمر في الهند والبنغال ونحوه.
- محوريّة دَور المخرج في هذا النّوع من المسرح، فهو شبيه إلى حدّ بعيد بقائد الألعاب* في مسرح الأسرار، ولكنّه لا يكتفي بالتوضيح والتّوجيه، وإنّما يُهيئ كلّ الأسباب لإثارة النّقاش. كما أنّه يُنسّق تدخّل المشاهدين على الرّكح* وتفاعلَ الممثّلين مع هذه التّدخّلات. وهو يدفع أثناء العرض

التّفكير إلى أقصاه، والمشاهدين إلى التعمّق في الطّرح وإلى إنضاج الآراء وتوضيحها حتى يحصُل الوعي لدى الجميع، وحتّى تكون المقترحات المقدّمة بنّاءة وقادرة خارج إطار المسرح، على تغيير الحياة اليوميّة للمُشاهد نحو الأفضل.

المسرح المُوازي

FR: Parathéâtre

EN : Paratheatre

لا ترتقي هذه التّسمية إلى درجة المصطلح نظراً لاختلاف معانيها وتنوّع الأنماط التي تُحيل عليها.

بداية، أُطلق هذا اللّفظ في السّبعينيات من القرن العشرين على التّظاهرات الثّقافية والتّمارين التي كان يُشرف عليها غروتفسكي في إطار ما يُسمّى بالمسرح المخبري. ولم تكن هذه الأعمال مُعدّة للعرض – ولو أن ما أُنجز في بعض الورشات بحكم ما توفّرت فيه من شروط الفُرجة، نُقِل فعلا إلى الخشبة – بل كانت مجرّد تمارين موجّهة على حدّ سواء إلى الممثّلين والمواطنين الذين لا يفقهون شيئاً من قواعد التّأدية وفنون المسرح، بغية استكشاف ما يستبطنه كلّ مشارك من قُدرات على التّواصل في مرحلة أولى، والتدرّج بالمجموعة إلى صياغة عرض مشترك في مرحلة ثانية، إن أمكن ذلك.

استُعمل هذا التّعبير أيضاً في مدلوله العامّ ليشمل الحياة في كلّ صورها، وبذلك عُدّت الاحتفالات والمحاكمات على سبيل الذّكر مسرحًا موازياً.

المعنى الثالث الذي تضمّنته هذه التّسمية، رَبَطه بعضُ النقّاد بالتّظاهرات السّاعية إلى إنعاش الذّاكرة الجماعيّة عبر استحضار أحداث الماضي مثل عرض المآثر* مثلاً وبعض مُكوّنات المسرح التّراثي. *

مسرح المؤتمر

FR : Théâtre - forum

EN : Forum - theatre

(ر. مسرح المضطهدين).

مسرح النّقاش

FR : Théâtre - débat

EN : Debate - theatre

تنضوي تحت هذا المُسمّى الأعمال الدراميّة التي تُكتب وتُنجز بإيعاز من سلطة عموميّة أو جهة مختصّة (مؤسّسة تربويّة، جمعيّة من المجتمع المدني) تتولّى بنفسها دعوة شريحة اجتماعيّة أو فئة عُمريّة مُحدّدة لمشاهدتها وتبادل الآراء حولها، علما أنّ المرجوّ من الحوار أو النّقاش ليس الوقوف على الجوانب الفنيّة الصّرفة وإنّما التفكيرُ في المضامين المقدّمة والمتّصلة غالباً بظاهرة من الظّواهر الاجتماعيّة كالإدمان على المخدّرات أو التّفكّك الأسريّ وما شابه. وبهذا

المعنى، يتقاطع مسرح النقاش جزئيا مع المسرح الطلبيّ*

مسرح نو

FR: Théâtre Nô

EN: Noh theatre

(ر. المسرح الياباني).

المسرح الهِرْجي الياباني

FR : Kyogen

EN : Kyogen

(ر. المسرح الياباني).

المسرح الوثائقي

FR : Théâtre documentaire

EN : Documentary theatre

(ر. الدراما الوثائقية).

المسرح ورديفه

FR : Théâtre et son double

EN : Theatre and its double

(ر. مسرح القسوة).

مسرح الوِشاح والسّيف

FR : Théâtre de cape et d'épée

EN : Cape and sword theatre

(ر. ملهاة الوشاح والسّيف).

المسرح الياباني

FR : Théâtre japonais

EN : Japanese theatre

يتكوّن المسرح الياباني من أنماط عديدة ضاربة في القدم أهمّها المسرح الشّعبي ومسرح العرائس ومسرح نو والهِرجة اليابانية:

* المسرح الشّعبي KABUKI: منذ نشأته في بداية القرن السّابع عشر، تجمّعت في هذا المسرح، كما يدلّ على ذلك منطوقُ الكلمة اليابانيّة، ثلاثة روافد أو فنون: الغناء (KA)، الرّقص (BU)، المهارة التّقنية (KI).

- الغناء وهو في جوهره ضرب من ضروب التّرتيل الذي يستوجب تطويع الصّوت والتّحكم في نبراته وتضخيم مخارج الحروف فيه، بحيث يُصبح أهمّ قناة لنقل المحتويات السّرديّة التي غالباً ما تكون ذات صبغة عاطفيّة أو طابع ملحميّ.
- الرّقص ويتمثّل في مجموعة من الحركات الأوّلية والمقنّنة، ينتقي منها المؤدّي ما يتماشى مدلولُها مع هذه الحالة النّفسية أو تلك. للإشارة، منذ أن أصبح المسرح الشّعبيّ ذُكوريا بالكامل (بعد أن حُرمت النّساء من الظّهور فيه لأسباب أخلاقيّة بحتة في فترة

ما)، تقلّصت مساحة الرّقص وتعاظمت مكانة الفعل الدراميّ.

- المهارة التّقنيّة وتعني، بالإضافة إلى براعة المؤدّين (إجادتهم للرّقص والغناء كما بيّنا)، تهيئةَ الرّكح* وتجهيزه بمسلك يصله بالقاعة وبباب أرضي* يُستعمل لظهور الممثّلين أو أو اختفائهم المباغت ممّا يُضفي على العرض مِسحة من الجمال والسّحر.

إضافة إلى هذا المزج المُتقن والتّأليف المقنّن بين هذه الدّعائم الثّلاث، يتميّز المسرح الشعبيّ أو الكابوكي عن غيره بزينة دراميّة* بالغة التّرميز. وتتمثّل هذه الزّينة في مسحوق أبيض مُستخرج بطرق تقليديّة من الأرز تُطلى به وجوه الممثّلين، ثم تُرسم عليها خطوطٌ مستقيمة تختلف ألوانها باختلاف الأدوار المتقمّصة، إذ يُخصّ البطل العادِل والشّجاع بخطوط حمراء، أمّا الخضراء فتعود إلى الشّخصيات الخارقة. وبخصوص الخطوط البنفسجيّة، فإنّها تشير إلى الانتماء إلى طبقة النّبلاء، في ما تُستعمل الخطوط الزّرقاء للتّعبير بصفة عامّة عن المعاني والقِيم السّالبة.

مسرح العرائس BUNRAKU. انبنى هذا المسرح على أربعة مكوّنات هامّة:

- الدّمى العملاقة وتُكْسى كلّ دمية بلباس تقليديّ ملائم للدّور، فيدرك المتفرّج الياباني تحديداً دلالة كلّ لباس من أوّل وهلة. وتتجنّد مجموعة من الأشخاص، لا يقلّ عددُها عن الثّلاثة لتحريكها، كلّ حسب ما راكم من تجارب في مسيرته الفنيّة. ونظراً لصعوبة المهمّة ودقّتها لا يوكل تحريكُ الرّأس واليد اليُمنى إلاّ لمن ناهزت تجربتُه العشرين سنة، في ما يتولىّ الثّاني تحريك اليد اليسرى، وتُترك للثّالث الأطراف السّفلى.

- المُغنّي وينهض بمهمّتين أساسيّتين أولاهما الاضطلاع بالقصّ، أي عملياً قراءة المقاطع السّردية التي تسبق، تتخلل أو تعقب الحوار* قراءةً مسرحية*. وثانيهما، النّطق «بألسنة» الدّمى وهذا ما يُكسبه صفة الممثّل* الجامع ويبوِّئُه المكانة الأبرز في عروض البنراكو والتي يفتتحها دائماً بإلقاء خطاب يعد فيه الحُضور بالوفاء التامّ للنّص في مُكوّنيه السّردي والحواري.

- العازِف: يسعى إلى معاضدة المغنّي للتعبير عما «يخالج» الدّمى من أحاسيس.

- فرقة العازفين: تتّخذ موقعا لها خلف السّتارة* على يمين الرّكح، وتتدخّل خاصّة أثناء السّرد لخلق المناخات العامّة بواسطة آلات النّفخ والإيقاع.

الدراما الغنائيّة أو مسرح نو: مرّ مسرح نو بمراحل عديدة قبل أن يستقرّ على شكله الحالي. في نسخته الأولى أو الأصليّة، نهل هذا المسرح من نفس الأغاني الدّينية والرّقصات الطّقوسيّة التي كانت الأوساط الرّيفية في الأزمنة الغابرة تتقرّب بها إلى الآلهة، حتّى تضمن لها أوفر المحاصيل الزّراعيّة.

وفي مرحلة ثانية، أُضيفت إلى عنصريْ الغناء والرّقص بعضُ النّصوص السّردية والمقاطع الحواريّة المُفعمة بالأدعية والمعبّرة عن معتقدات القوم آنذاك.

ومع ظهور البوذيّة في منتصف القرن السّابع للميلاد، بدأت الدراما الغنائيّة اليابانيّة تتخلّص تدريجيّا من الطّابع الدّيني، إلى أن جاء كان كيوتسوغو Kann Kiyotsugu وابنُه زيامي موتوكيو Zeami Motokiyo، بين القرنين الرّابع والخامس عشر، ليضبطا ملامح هذه الدراما وأُسُسها بشكل نهائي تقريباً، وليجعلا منها فنّا راقيا مُوجّها بالخصوص إلى النّخب السّياسيّة والعسكريّة (الساموراي). وقد كُلّل هذا الجهد الذي بذلاه وعاضدته المدارس المسرحيّة اليابانيّة المتعاقبة بإدراج مسرح نو على لائحة التّراث اللّامادي للإنسانية سنة 2008.

يحتكم مسرح نو إلى قواعد صارمة ثابتة واختيارات فنيّة موحّدة يمكن استجلاؤها من خلال عديد المكوّنات الماديّة والبشريّة، ففي كل العروض التي يحتضِنها بدون استثناء، تدور الأحداث والوقائع دائماً على رُكح* خشبيّ مربّع الشّكل (طول كلّ ضلع منه ستّة أمتار)، سقفُه مشدود إلى أربعة أو خمسة أعمدة، وواجهاته الثّلاثة مفتوحة على الجمهور باستثناء الواجهة الخلفية المغطاة بلوحة تُرسم عليها شجرة الأرز (ر. اللّوحة الخلفية).

في ما يتعلق بكيفيّة انتشار المشاركين في العرض، يُخصّص الجانب الأيمن من هذا الرّكح* إلى الجوق* ويجلس العازفون في آخره، في ما يحتلّ الممثّل الرّئيسي الوسط في أغلب ردهات العرض بعد أن يكون قد بلغه عبر مسلك موصول بالواجهة اليُسرى.

بالإضافة إلى الرّكح* الذي يُعدّ في حدّ ذاته تحفة فنيّة نادرة، تتجلّى صور الإحكام والانضباط ومعاني القوّة والعظَمة في مجريات العرض كلّه.

على مستوى توزيع الأدوار، ينقسم الممثّلون إلى قسميْن اثنين: قسم أوّل يتولّى فيه الممثّل* الرّئيسي (Shite) مهمّة تطوير الفعل والوضعيّات بواسطة أغانيه الحزينة وسرده الرّتيب* وقسم آخر يضطلع فيه الممثّل الثانوي (Waki) بتأطير الحبكة* والتّواصل مع البطل.

وتجدر الإشارة إلى أنّ البطل – وهو الوحيد الذي يحمل قناعا* – مدعوّ أحياناً إلى تقمّص أكثر من دور بما في ذلك الأدوار النّسائيّة التي لا تسمح التّقاليد لغير الجنس الخشن بتأديتها. ولهذا السّبب، تضع مسارح الدّراما الغنائيّة على ذمّة هذه الفئة من الممثّلين أقنعة تستجيب لأهمّ الأدوار (أقنعة الشّابات اليافعات والكهول والأرواح الخبيثة إلخ).

ومن مصادر الإبهار والإحكام أيضاً في هذا المسرح الذي لا يفقد بريقه أبدًا، حتى لدى من يعوقه فهم اللّغة، الملابسُ والموسيقى.

يرتدي البطل ملابس تقليديّة لا تتقيّد بمقاسات جسمه فتنحته وإنّما فضفاضة تُضخّمه، ملابس قُدّت من أجود أنواع الحرير توشّيها أسلاك من الذّهب أو الفضّة.

أمّا الموسيقى، فليست بالمقطوعات المعزوفة وإنّما هي عبارة عن نقرات على آلات الإيقاع،

ترافق أداء الممثّلين، فتأتي تارة سريعة وتارة بطيئة حسب تطوّر الوضعيّات أو المشاهد.

حافظ مسرح نو على ارتباطه بالمسرح الهِرجيّ الياباني الذي تقاطعت ولادته مع نشأته، واستفاد من المشاهد الهِرجية التي تتخلّل عروضه باستمرار، ليعمّق الفوارق بينه وبين المسرح الهِرْجيّ من حيث المضامين والطّرح. فإذا كان هذا الأخير يسعى إلى تصوير الإنسان كما هو، فيخرجُه في صورة باهتة متدنّية، فإنّ الخيط النّاظم في الدراما الغنائيّة اليابانيّة هو تصوير الإنسان كما يجب أن يكون ووصلُه بعالم القيم والمُثل العليا، وهذا ما يعكس تمثّله الأرستقراطي للكون وإدراكه الدّيني للحياة بمعنى من المعاني.

المسرح الهِرجي KYOGEN: كان هذا المسرح في طور التأسيس – أي بين القرنيْن الرّابع عشر والخامس عشر – مرتجلا في جلّ مكوّناته وخاصة في مقاطعه الحواريّة شأنه في ذلك شأن الملهاة المرتجلة* المعاصرة له. وكانت العروض آنذاك شبيهة بالحماقات* إذ تتكونّ من لوحات تفتقر إلى أدنى الرّوابط المنطقيّة، ولغةٍ عاميّة تطغى عليها الإيحاءات الجنسيّة مرفوقة بحركات مبتذلة، وغيرها من صيغ وأدوات الإضحاك الرّخيصة. وهذا ما يفسّر وصف هذه الهرجة « بالكلام المجنون».

في ما بعد، تضافرت جهود بعض المدارس المسرحيّة (وهي في الأصل عائلات يابانية عريقة رافقت ميلاد الهرجة* وتَوارثتها جيلا بعد جيل لتصبح حِكرا عليها دون سواها)، إذ وفّرت لها مُدوّنة مكتوبة يناهز عددُها مائتيْ نصّ، واستنبطت لها أدوات وآليات تخصّ التّأدية والزّخرفة، مكّنتها من فكّ الارتباط نهائيّا مع الأجناس الأخرى التي ذكرنا بعضها. فما هي إذن أهمّ الخصائص التي ثبّتتها هذه المدارس؟

- المواضيع والأغراض: تتناول الهِرجة* العادات والتّقاليد وتعرض في أسلوب هزليّ ساخر، وضعيّات ونماذج مألوفة في المجتمع الياباني. وقد قام أهل الاختصاص بتقسيم المدوّنة الهرجيّة إلى خمسة أقسام: هرجة الأزواج، هرجة الرّهبان ورجال الدّين، هرجة الخدم وهرجة الفلاّحين. أمّا القسم الأخير، فيتضمّن مواضيع متفرّقة.

- الممثّل الهرجي: هو حصريا من خرّيجي المدارس المسرحيّة التي ذكرنا. وحين يعتلي الرّكح* لا يحمل قناعا* إلاّ إذا تقمّص دور حيوان أو كائن غريب. أمّا مصادر الإضحاك في تأديته فتتأتّى خاصّة من تفخيم الصّوت وتكثّف الحوار الحركيّ.

- الرّكح*: قلّما يحتاج ركح الهرجة إلى العناصر الزُّخرفية لأنّ مراكز الاهتمام موجودة في غير هذا الموضع. وإذا ما استثنينا اللّوحة الخلفيّة* الحاضرة فيه باستمرار، يُمكن القولُ أنّ تهيئته لا تتطلّب أيّ جهد يُذكر. ولكن، في المقابل، من الصّعب أن نتصوّر هرجة يابانيّة من دون اللّواحق المألوفة كالعصيّ والحبال.

المسرح اليومي

FR: Théâtre du quotidien

EN: Theatre of every day life

هو امتداد للمسرح الواقعيّ، ينسجم مع طرحه ويلتزم بأغلب مقولاته الدراميّة* والجماليّة. وهو ينقل إلى خشبة المسرح حياة النّاس ومشاغلهم اليوميّة، ممّا يجعل من الأعمال التي يقدّمها مجرّد صور فوتوغرافية تتجلّى من خلالها رغبة أصحابها في التقيّد الكلّي بمحاكاة الواقع.

ومن أهمّ الأخطار التي تتهدّد المسرح اليوميّ تَقادُم الأطروحات والرّؤى بمرور الوقت، فَتسليطُه للأضواء على واقع مُعاش مرتبط بزمان ومكان محدّديْن يُفقده توهّجه، وتصبح الصّور التي يتضمّنها شبيهةً في أفضل الحالات، بلوحة أثريّة تُوثّق لماض ولّى واندثر. وهذا ما يشعر به المرء فعلا كلّما تسنّى له مشاهدة هذه النّوعية من الأعمال المحفوظة في الأرشيف.

المَسْرَحـــَـــة

FR : Théâtralisation

EN : Theatralization

تعني المسرحة، في الفنّ الرّابع تحديداً، تحويل النّص إلى عرض. أمّا في ما عدا ذلك، فهي إضفاء طابع فرجويّ على كلّ العروض والتّظاهرات أيّا كانت طبيعتها، سواء تعلّق الأمر بالإشهار لمنتوج جديد، أو حفل رياضيّ لتتويج الفائزين. وتستوجب مسرحة هذه الفعاليّات المختلفة تصوّرا مُسبقا لمجرياتها على المستوييْن المادّي والبشريّ كتهيئة الفضاء وتوزيع الأدوار إلى غير ذلك.

مسرحيّة الآلات

FR : Pièce à machine

EN : Machine play

اقترنت التّسمية في البداية بالمسرحيّات الإيطاليّة التي عُرفت باستعمالها المكثّف للآلات بأنواعها، بدائيّة كانت أو متطورة نسبيّا، وبالحيل التّقنية الموظّفة لتغيير الزّخارف وإنزال الستارة* أو رفعها، وتيسير تنقّل الممثّلين باستعمال العربات الفضائية والسّطيح الزّخرفيّ* إلخ..

ثمّ توسّع المفهوم في الكتابات النّقدية لينسحب على أشكالٍ مسرحيّة أخرى تعتمد بدورها الآلات بدءا بالإغريق ووصولا إلى مسرح الأسرار فالمسرح الباروكي*. كما ارتبط هذا المفهوم بجماليّة الإبهار* نظراً للدّور الذي تضطلع به الآلات في الانتقال بالمتفرّج والسموّ به من عالم يحاكي واقعه إلى عالم حالم تنتشي فيه حواسّه.

المسْرحيّة الرّعويّة

FR : Pastorale (la).

EN : Pastoral play

امتداداً للشّعر الرّعوي الذي تعود جذوره الأولى إلى أعمال الشّاعر الرّوماني فرجيل Virgile، ظهرت المسرحيّة الرّعوية في أواخر القرن السادس عشر، لتستبدل صخب المدينة بأجواء

الرّيف الحالمة، ولتقُصّ على مسامع الجمهور حكايات الرّعاة البسيطة ومغامراتهم العاطفيّة.

وتختلف المسرحيّات الرعوية عن بعضها بعضاً من قطر إلى قطر؛ فمنها ما يربط غرض الحبّ بقيمة الشّرف، ومنها ما لا ينحو هذا المنحى. ولكنها تحافظ في أغلبها على المكوّنات نفسها: الموسيقى الهادئة، ثنائيّات العشق كثرة الأحداث الفُجئية والصّياغة الشّعرية التي لا تقوم غالباً على بحور موحّدة، وإنّما تمزج بين البحور الطّويلة والقصيرة غير المقفّاة كما في مسرحيّة **سيلفانير** Sylvanire لهونوراي دورفاي Honoré d'Urfé، أو **الرّاعي فيدو** Pastor Fido للكاتب الإيطالي غاريني Guarini.

لم تعمّر المسرحيّة الرّعوية طويلا لسقوطها بنسب متفاوتة في التكلّف، ولمِا شابها من سذاجة في أكثر من موضع، إلاّ أنّها عادت في ثوب جديد في القرن الثّامن عشر، مستفيدةً من أصوات بعض الفلاسفة التي ارتفعت عاليا لتنادي بإيلاء الطّبيعة – مع كلّ ما تختزله الكلمة من سموّ وصفاء – المكانةَ التي تستحقّ في حياة الفرد والمجموعة.

ولقد اشتغل بعض الكتّاب على تطويع المسرحيّة الرّعويّة حتّى تستوعب ما يطرحُه العصر من القضايا، من قبيل تأثير الفضاء الاجتماعيّ أو الطّبيعيّ في سلوك الفرد ومزاجه؛ فتناول هؤلاء المؤلّفون المغامرات العاطفيّة من زاوية مُغايرة، انطلاقاً من فرضيّة ذهنيّة أو خلفيّة فلسفيّة مبنيّة على وَصل المدينة بالرّذيلة وربط الطّبيعة بالفضيلة، ممّا أفضى إلى ظهور ما يعرف بالمسرحيّة الرّعوية الفلسفيّة على غرار **الحبّ البريء** Idylles للكاتب السّويسري صالومون غاسنار Salomon Guessner.

المسرحيّة الوَعظيّة

FR : Moralité

EN : Morality

تقيّدت المسرحيّة الوعظية منذ نشأتها في القرن الرّابع عشر، بالمقاصد نفسها التي اشتغل على تحقيقها المسرح الدّينيّ في العصور الوسطى، وتتمثّل هذه المقاصد في تعزيز الوازع الأخلاقيّ لدى الجماهير العريضة في كافّة ربوع القارّة الأوروبيّة.

انطلاقاً من الثّنائيات* القَيميّة، انكبّ الكتّاب الوُعّاظ على تصوير الصّراع الأزليّ بين قوى الخير وقوى الشرّ، وإبراز مآل الأمور عند انتهاج هذا الطّريق أو ذاك. وإذا ما تركنا جانبا اختلاف النّصوص الوعظيّة من حيث الحجم (يمكن أن نجد من النّصوص ما يتألّف من مقاطع شعرية قليلة في حين قد يتجاوز عدد الأبيات في نصوص أخرى الثّلاثين ألفا كما الحال مثلاً في **الإنسان العادل** للمؤلّف سيمون بورغوان Simone Bourgouin, L'homme juste، فإنّ كلّ المسرحيّات دون استثناء، قامت على نفس الصيغ وكرّست التوّجهات نفسها. وقد أكسبها هذا الأمر طابعاً موحّدا متجانسا، يمكن ضبط أهمّ خصائصه في النّقاط التّاليّة:

– الصّياغة الشعريّة: خدمةً للمقاصد الموضّحة آنفا، اعتمد الكتّاب الشّعر عوض النّثر لقدرته

على اختزال المعنى، فتترسّخ حينئذ الموعظة الحسنة لما للشّعر من وقع في النّفوس.

- التّرميز والأسْلبة: لقد غيّب الكتّاب عند نحت ملامح شخصيّاتهم، محدّدات كثيرة تُميّز شخصيّات المسرحيّة، منها ماهو ذاتيّ ومنها ما هو موضوعيّ (السنّ، الحالة المدنيّة الخ..)، فاكتفوا بذكر السّمات الأخلاقيّة الرئيسيّة بحيث يستطيع المتلقّي ربطها بقوى الشّر أو وصلها بقوى الخير باعتبار أنّ المهم في الآثم أو المحسن، في الظّالم أو العادل، في المنافق أو الصّادق ليست الفئة العمريّة التي يمثّلها ولا وَضعه الاجتماعيّ، بل مدى انصياعُه للرّذيلة أو تشبّثه بالفضيلة.

وخلاصة القول، إنّ هذا البناء الدّرامي قائم على التّبسيط والنّمذجة لا على التّركيب والتّعقيد؛ فجاءت الشّخصيّات التي تتحرّك في المسرحيّات الوعظيّة مجرّد أوعية لقيم أخلاقيّة على طرفيْ نقيض.

- التّصميم الرّكحي* المقنّن: انبنى هذا التّصميم - وهو مستنسخ بشكل كبير ممّا ألِفه الجمهور في مسرح الأسرار - على الزّخارف المتواقتة*، وعلى تقسيم الرّكح* إلى فضاءات فرعيّة تتّخذ غالباً شكل مربّعات وتوزّع على الشّخصيّات حسب ما تحمل من القيم.

المُشارطة المسرحيّة

FR : Convention théâtrale

EN : Theatre conventions

المشارطة المسرحيّة هي مجموعة من القواعد والسّنن والأعراف والصّيغ المتّفق عليها بين المؤلّف أو المخرج والجمهور؛ يتقيّد بها الطّرف الأوّل ويشتغل على بلورتها وتجسيمها، فيدرك الطّرف الثّاني دلالتها وأبعادها دون عناء. ولولا هذه المشارطة أو المُواضعة التي تُمثّل عَقدا ضمنيّا (بغضّ النّظر عمّا إذا كان مكتوبا أو مستبطنا) لانتفى التّواصل بين الطّرفين، ولاستحالت على المتلقّي إمكانيّة تفكيك بعض الرّموز والسّنن، ومن ذلك ما يتعلّق برمزيّة الألوان أو مدلولات الملابس كما هو الحال في المسرح الصّيني أو المسرح الياباني.

أثارت المشارطة المسرحيّة باعتبارها مجموعة من القواعد والضّوابط الضّامنة للتّواصل، مسائل عديدة ومتنوّعة، وانكبّ النّقاد على توجيه القرّاء نحو مراكز الاهتمام فيها، فعمدوا إلى تفكيك محتوياتها وتبويب أقسامها، وقد ضبطوا في ذلك أربعة أقسام:

يحتوي القسم الأوّل على قواعد عامّة تهمّ العرض أو تمثل الفرجة (ضرورة إدراك مدلولات الأشياء كاللّواحق* المسرحية والتّعرّف على انتماءات الشّخصيات/ الممثّلين من خلال الملابس مثلاً).

أمّا القسم الثّاني من هذه الضّوابط فمرتبط بالتلقيّ، إمّا بانخراط الجمهور في العرض

والتّسليم بما يُعرض عليه من أحداث ووضعيّات ومسارات، أو محافظته على مسافة نقديّة ممّا يُعرَض كما هو الأمر في المسرح الملحميّ.

أمّا في القسم الثّالث، فنجد القواعد المتّصلة بالتّقنيات والوسائل الموظّفة في الأعمال المسرحيّة (استعمال الجوق*، مثلاً، في المسرح الإغريقي أداة للتعبير عن صوت العقل*، اعتماد الحديث الفرديّ* وسيلة لإخبار المتلقّي بما يخالج الشّخصية* من آراء وأحاسيس إلخ).

وتتمحور القواعد في القسم الرّابع، حول مدلولات العناصر الخاصّة ببعض الأجناس والأشكال المسرحيّة (اعتماد نوعيّة من الملابس والمساحيق لتوصيف الشّخصيات وتحديد هوّيتها كما الأمر في الملهاة المرتجلة* والهرجة*).

التّسنين: يتولّى الكتّاب والمنظّرون بالأساس، وضع قواعد المشارطة المسرحيّة. ويكفي أن نتأمّل عتبات النّصوص المسرحيّة والنّصوص النّظرية بدءا بمؤلّف أرسطو **فنّ الشعر** Aristote, Poétique، لكي نقف على ما تزخر به من قواعد ومقولات جماليّة تحيل بمقادير متفاوتة على الأقسام الأربعة التي ذكرنا.

وتجدر الإشارة إلى أنّ صياغة المشارطة لا تُنجز بمعزل عن المتلقّي، وإن كانت مَوكولة إلى المُبدعين والمنظّرين في المقام الأوّل، ومعنى ذلك أنّ الكاتب أو المنظّر مجبر على استحضار هذا الطّرَف في ما يسنّ من ضوابط، فاللّياقة* على سبيل المثال – وهي مكوّن من مكوّنات المشارطة الكلاسيكيّة، تُمثِّل في حقيقة الأمر استجابة لانتظارات طبقة النّبلاء.

أمّا في ما يتعلّق بخصائص المشارطة، فإنّ التّنوّع يُعتبر أهمّ خاصيّة فيها، إذ لا توجد مشارطة واحدة يعمل بها المؤلفون، وتُتابِع على ضوئها الجماهير الأعمال المقدّمة في كل أصقاع الدّنيا وعلى مرّ العصور، فكل مشارطة مقيّدة وجوبا بالمكان والزّمان، ولهذا السّبب لا يجوز الحديث عنها إلاّ في صيغة الجمع.

مشاهد التّعقيد

FR : Scènes de complication

EN : Scenes of complication

(ر. تصنيف المشاهد).

المشاهد الخارجية

FR : Scènes d’extérieur

EN : Exterior scenes

(ر. تصنيق المشاهد).

المشاهد الدّاخلية

FR : Scènes d’intérieur

EN : Interior scenes

(ر. تصنيف المشاهد).

مشاهد السّكون النّهائي

FR : Scènes d'apaisement final

EN : Scenes of denouement

(ر. تصنيف المشاهد).

مشاهد العرض التّمهيدي

FR : Scènes d'exposition

EN : Scenes of exposition

(ر. تصنيف المشاهد).

المشْجـــاة

FR : Mélodrame

EN : Melodrama

(ر. مسرح الجادّة).

.

المَشهـــد

FR : Scène

EN : Scene

(ر. أصناف المشاهد).

المشهد الرّسمي

FR : Scène officielle

EN : Official scene

يقوم المشهد الرّسمي على مبدإ الملاءمة بين مقام الشّخصيات المتحاورة ونوعيّة الحوار* وطبيعة الفضاء؛ ولا يعتبر مشهد ما رسميّا إلاّ متى تمحور حول شخصيّات مرموقة كالسّاسة ورجال الدّين ونحوهم، يجتمعون في فضاءات أنّى كانت طبيعتُها ليخوضوا في مواضيع تهمّ التحالفات، أو الشّأن العامّ كالمداولات السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة أو ليقدّموا خُطبا دينيّة على منابر الجوامع وفي الكنائس.

المشهد المرتَقب

FR: Scène à faire

EN: Obligatory scene

هو مشهد مميّز، يفوق غيره من المشاهد وقعًا في النّفوس لقيمته الأدبيّة والفكريّة والفنيّة أو الدّرامية، أو إلى كلّ هذه المقوّمات مجتمعة؛ يستحسنه النّاس ويتناقلونه في أحاديثهم، فيصبح بذلك ضمانة قويّة لنجاح العرض حتّى وإن شابته بعض الشّوائب.

وتختلف طبيعة هذه المشاهد المرتَقبة ومرتكزاتها في الأعمال المسرحيّة باختلاف الأجناس التي ترد فيها أو الجماليّة التي تنبثق عنها. وتوجد المشاهد المرتقبة في الملهاة المعطفة* وفي المشجاة خاصّة، حيث تنتصر الفضيلة على الرّذيلة، وتنتصر نقاوة الطيّبين وسذاجتهم على

مكر الأشرار ودناءتهم. ولعلّ أحسن دليل على تميّز مثل هذه المشاهد وتفرّدها ما يصدر عن الجمهور من عبارات الاستحسان أو الاستهجان لهذا الدّور أو ذاك.

وتتزامن هذه المشاهد في نقطة الاندماج*، في الدراما الرّومنسية* أو البورجوازية* حيث يواجه البطلُ اللاّبطل* ليحسم الأمور لصالحه، فتتعزّز بذلك مقاربته للأشياء ونظرته للعالم.

وترتكز المشاهد المرتقبة جماليّا، على الجوانب الفُرْجوية كالمؤثّرات الضّوئيّة والصّوتيّة والظّهور الخارق إلخ.

المُشيهــــد

FR : Sketch

EN : Sketch

هو مشهد قصير محدود الشّخصيات يتخلّل فقرات المنوّعات التي تقدّم على المسارح أو التي تعرض على شاشات التّلفزة.

المصفِّقون المأجورون

FR : Claqueurs

EN : Paid applauders

(ر. عُصْبة المناوئين).

مُصمِّم الأزياء

FR : Concepteur-costume

EN : Costume-designer

يُعهد إلى مصمّم الأزياء ابتكار الملابس وفق المشروع الفنّي الذي يحدّده المخرج، ويكون ذلك بعد التّشاور مع المتدخّلين الرّئيسيين في العرض.

يتّبع مصمّمو الأزياء في قطاعي السّينما والمسرح منهجيّة موحّدة تضمّ أربعة مراحل:

- قراءة النّص المسرحيّ قراءةً معمّقة، وتفكيك مكوّناته (مقام الشّخصيات وأدوارها، نوعيّة الموسيقى المرافقة، خصائص تصميم الرّقصات ونحوه).
- إجراء نقاشات ثنائيّة أو جماعيّة مع المتدخّلين في العرض وخاصّة مع المخرج، للوقوف على مشروعه، ومع قيّم الإضاءة نظراً لِأثر الأضواء في ألوان الأقمشة.
- القيام بالبحوث الضّرورية للاهتداء إلى تصاميم سليمة، دالّة ومقنعة.
- إنجاز رسوم الملابس على الورق مع إيلاء الأهميّة القصوى للمقاسات والأحجام والألوان ونوعيّة الأقمشة.

يضطلع مصمّمو الأزياء بنفس المهمّة أنّى كان مجال تدخّلهم، ولكنّهم ينتمون إلى أصناف مختلفة منها المصمّم المستقلّ وهو الذي تستعين به الفرق عرَضيا، ومنها المصمّم الأكاديميّ الذي يجمع بين التّدريس النّظري والتّطبيق.

أمّا الصّنف الثّالث، فيمثّله المصمّم القارّ الذي تنتدبه المؤسّسات المسرحيّة الكبرى ليعمل لحسابها طوال الوقت.

ويميّز أهل الاختصاص في المعجم التّقني مُصمّم الأزياء من صانعها الذي يقتصر دوره على تحويل الرّسوم إلى ملابس والقيام ببعض التّعديلات عليها بما يقتضيه انسياب الحركة وراحة الممثّل*. كما يميّزون كذلك المصمّم من قيّم اللّباس*.

مصمّم الأزياء الأكاديمي

FR : Concepteur - costume académique

EN : Academic costume-designer

(ر. مصمم الأزياء).

مُصمّم الأزياء القارّ

FR : Concepteur-costume permanent

EN : Permanent costume-designer

(ر. مصمم الأزياء).

مُصمم الأزياء المستقلّ

FR : Concepteur-costume indépendant

EN : Independant costume-designer

(ر. مصمم الأزياء).

مُصمّم الأضواء

FR : Concepteur-lumière

EN : Light designer

هو «سيّد الأضواء المطلق» والفنّان الذي ترتهن به أدوار المتدخّلين في العرض في العصر الحاضر، إذ يعضُد الممثّلَ* في دوره بواسطة المؤثّرات الضّوئية، فيعطي أداءه وقعًا غير منتظر، كما يُسهم في الإخراج* بخلق فضاءات ومناخات فريدة، ويضفي على التّصميم الرّكحي* أبعادا جماليّة بيّنة.

وتتمثّل وظيفة هذا المصمّم في وضع رسوم مثلما يفعل المهندس المعماري، ليحدّد أمكنة المناوير وأنواعها، وعددها، وطرق إضاءتها (فرديّة، مزدوجة، جماعيّة، متقاطعة)، وليُعطي الانطباع التّشكيلي المخصوص الذي يروم خلقه. كما يحدّد زوايا الإضاءة* خلال التّمارين العاديّة للممثّلين، والمناطق التي يدور فيها الفعل وكيفيّة إضاءتها، لخلق تأثيرات بعينها.

فضلا عن هذه الأدوار التّقنيّة، فإنّه يحدّد الأوقات التي تستوجب تغيير درجات الإضاءة* ومصادرها، آخذا في الحسبان شكل قاعة العرض وتجهيزاتها الضّوئية ومكان المتفرّجين ومكان لوحة القيادة التي ستُشغّل منها الأضواء.

والملاحظ أنّه يمكن لمصمّم الأضواء استعمال تقنيات جاهزة كتلك التي ضبطها ماك كندلس Mac Candless والمتمثّلة في تقسيم خشبة المسرح إلى مربّعات لا يتجاوز الضّلع فيها المترين وخمسين سنتيمترا، تتمّ إضاءتها من

الأعلى وفي تثبيت أربعة مصادر أخرى تُوزّع على يمين الرّكح وشماله إضافة إلى المنوار الذي يوضع في الواجهة الخلفية ويوجَّه للجمهور.

وهنا يجب التّفريق بين مصمّم الأضواء وقيّم الإضاءة، فدور هذا الأخير مقتصر على تجسيد التّصميم الضوئي وحلّ الإشكاليّات التّقنية، وتركيز مصادر الضّوء على الرّكح* وفق الزّوايا المضبوطة، وإبقاء بعض المناوير متحرّكة يمينا وشمالا إن اقتضى الأمر، لتحقيق المقاصد المرجوّة.

كلّ ذلك كان يقع بطريقة يدوية؛ أمّا في عصرنا الحاضر فإنّ هذه الأعمال تُنجز آليّا ولا تستنزف كثيراً من الوقت والجهد.

مصمّم الألعاب القتاليّة

FR : Scénographe des combats

EN : Scenographer fighting

في الأعمال المسرحيّة التي تتضمّن مشاهد مبارزة مثلاً، كما هو الحال في المسرح الفروسي*، تلجأ الفرق أحياناً إلى ذوي الاختصاص لمساعدة الممثّلين المعنيّين على اكتساب القواعد الدّنيا في المجال المذكور. ولهذا السّبب وانطلاقاً من تنوّع وتعدّد الأدوار التي يُدعى الممثّل* إلى تقمّصها في مسيرته الفنيّة، لم تعد مراكز الفنون الدراميّة مقتصرة في تكوينها على الجوانب التقنيّة التقليديّة، بل أضافت إليها ورشات كثيرة واختصاصات فرعيّة جانبيّة كالرّقص والغناء وبعض الرّياضات القتاليّة وما شابهه.

مصمّم الرُّكــــح

FR: Scénographe

EN: Scenographer

يتقاطع دور مصمّم الرّكح مع دور المُزخرف، لذلك ظلّت الدّلالة غائمة، والحدود بين المصطلحين متحرّكة. ولئن اقتصر دور المزخرف على الزّخرفة، فإنّ المصمّم ينهض بعدّة وظائف في بعض الأحيان، انطلاقاً من التّصوّر والخطاطة ووصولاً إلى التّجسيد النّهائي، فيكون إنجازه متناغما مع الفنيّة الدّرامية التي تسند العرض، ومتناسقاً مع كلّ الأنظمة الدّالة التي ضبطها المخرج.

وقد ترسّخ دوره في المسرح الحديث لقدرته لا على إخراج الفضاء فحسب، وإنّما لاستنباطه حلولا تتجاوز إكراهات الرّكح* وتأخذ في الحسبان علاقته بالمعمار المسرحيّ ككلّ.

ويكون الاستنباط منطلقا للبحث في الأشكال والأحجام والألوان، مما يزيد في إثراء الجماليّة.

من أجل ذلك، تعاظم شأنه في أواخر القرن العشرين، ولم يعد عمله مقتصراً على العروض المسرحيّة، وإنّما يتعدّاها ليقتحم فضاءات أخرى كالمعارض والملاعب والمتاحف ونحوها.

المُعارضة الأدبيّة

FR : Pastiche

EN : Pastiche

تُولد المعارضة الأدبية في كل الأجناس(شعر، رواية، موسيقى، رسوم متحركة..)، من رحم نصّ سابق لها، تتمثّلُ بناءه العامّ وتحاكيه أو تتبنّى أسلوبه وخصائصه الخطابيّة، فتُعيد إنتاجه بموجب نظرية التّناص* التي تتحدّد على ضوئها طبيعةُ العلاقة بين النّص المصدر* والنصّ النّاسخ*.

وتتطلب المعارضة دراسةً مستفيضةً ومُسبقة للنّص المستهدف: بحرِه وقافيته ووحداتِه الإيقاعية إن كان شعرا، أمّا إن كان نثرا فتدرُس بناءَ الشّخصيات فيه ومعجمه وكلّ عناصر تفرّده قياسا إلى غيره من النّصوص. ولأنّ المعارضة هي بالأساس تمرين أسلوبيّ في المحاكاة يُجريه المؤلّف من منطلق الإعجاب والانبهار، فلا غرابة أن تُقاس قيمة النّصوص بعدد المعارضات التي تحظى بها.

تحافظ المعارضة الأدبية على خصائص النّص المصدر*، وتستبدل مضامينه بمواضيع مختلفة كما الشأن في معارضة شوقي للبصيري، أو المعارضات الكثيرة لقصائد كعب بن زهير؛ ولكن لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن تتمّ هذه المعالجة بطريقة ساخرة، وإلاّ انتفت مميزاتها الأجناسيّة وزال الخيط الفاصل بينها وبين المحاكاة السّاخرة*.

وما يجري على بقية النصوص الأدبية يجري على النص المسرحي؛فالمعارضة الأدبية أو الدرامية بالأحرى تتمثل في تقليد أسلوب مؤلف مسرحي ما وإعادة انتاج للشكل الأدبي الذي صيغ فيه الأثر الأصلي بالمحافظة على مميزاته الخطابية وتطبيقها على الأثر المقلِّد(حتى أنه ليبدو في بعض الأحيان امتدادا وصورة له)، وذلك نتيجة للإعجاب والإنبهار ولا لمقصدية تحريفية هزلية أو تحقيرية.

في مجال التأليف المسرحي، يمكن أن تكون المعارضة الأدبية إما موضعية(أو جزئية) كأن يحاكي النص الناسخ* النص المصدر* في مشهد أو مخاطبة مسهبة* على مستوى المعجم والصياغة؛وإما شاملة كما في مسرحية **جورج وجورج** لايريك ايمنويل شميت Eric. E Schmitt, Georges et Georges، الذي أعاد إنتاج الخيوط الدرامية* والخصائص الأسلوبية المميزةلكل أعمال جورج فيدو Georges Feydeau.

المُعـــــــدّ

FR : Préparateur

EN : Coach

(ر. الملقّن).

مِعطف أرلوكان

FR : Manteau d'Arlequin

EN : Proscenium border balance

هو قماش أحمر اللّون أو أسود يوضع مباشرة وراء السّتارة الأمامية، يغطّي جدران الرّكح* دون أن يقع تثبيته لكي يتمكّن قيمّ الآلات من التحكّم فيه حسب مقتضيات المشهد وذلك بمزيد الفتح أو الغلق.

والسّبب في هذه التّسمية الكنائيّة، أنّ أرلوكان* كان يدخل زمن الاستراحة* من وراء السّتارة وهي مسدلة، فيلتحف ببعض ثناياها وكأنّما يلبس معطفا، وينطلق في محاورة الجمهور وتسليته.

مُعلّم الجوق

FR : Chorodidascale

EN : Chorodidaskalos

أطلقت هذه التّسمية في المسرح اليوناني القديم على المعلّم المختصّ في تكوين أعضاء الجوق* كما يفيد الاشتقاق، فالكلمة اليونانية كوروديداسكالوس Khorodidaskalos متكونة من سابقة كوروس Khoros وتعني الجوق*، ولفظ didaskalos ويعني التّعليم والتكوين.

المُعلن

FR : Annoncier

EN : Announcer

في العصور الماضية، دُعِي الممثّل* بالإضافة إلى أدواره التّقليدية إلى الاضطلاع بمهمّة الدّعاية والإشهار للأعمال المسرحيّة المقدّمة. واضطلعت بهذه المهمّة وجوهٌ تعاقبت على أدائها في المسارح الجوّالة، وتمايزت عن بعضها بعضاً حسب أساليب الاستقطاب وطبيعة الجمهور.

ويتمّ الإعلان غالباً أمام القاعة، حيث ينتصب المعلن في مكان بارز للعيان، وينبري في استقطاب المارّة. وفي بعض الحالات الاستثنائيّة، يتمّ الإعلان داخل القاعة للدّعاية لقادم الأعمال أو لإعلام المُشاهدين بما يطرأ عن العرض (اللّجوء عند الضّرورة إلى ممثّل بديل عوضاً عن الممثّل* النّجم على سبيل الذّكر).

ومن الممثّلين الدعائيّين من يتميّز بطلاوة اللّسان والفصاحة والخطابة، ويبدع في تنميق الكلام* لجلب الجماهير العريضة والتأثير خاصّة في عِلية القوم. ومنهم من لا يتردّد في استعمال التّهريج والأساليب الهابطة ليلهب روّاد مسارح الأسواق* بالخصوص.

وفي غير هذه السّياقات، يدور الحديث عن المُعلن بوصفه شخصيةً أو كائنا ورقيّا يتولّى التّقديم والإعلان والوصف.

معنى المعنى

FR : Signifiance

EN: Meaning of meaning

معنى المعنى هو أسمى درجات الفهم، يُدركه القارئ بعد أن يكون قد ألمّ في مرحلة أولى بالمدلول المُعجميّ ونزّله، في مرحلة ثانية، في سياقاته الخاصّة،.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الوصول إلى هذا المستوى من الفهم والإدراك لا يتسنّى إلاّ لصنفٍ من القرّاء المسلّحين بزاد معرفيّ متين، وبأدوات في التّحليل دقيقة، تمكّنهم من رصد الفكرة الأولى والجوهريّة التي خامرت ذهن الكاتب، فجسّدها في عمله من خلال شخصيّات وأحداث ووضعيات.

ويُعبَّر عن معنى المعنى في أثر ما، بعد أن تُستوفى دراسته، بجملة أو ببعض الجمل تختزل محتواه دون أن تحيل على أي جزء من أجزائه.

المُعيد

FR : Répétiteur

EN : Repeater

(ر. الملقّن).

مغازة اللواحق

FR: Magasin d'accessoires

EN: Prop room

مغازة اللّواحق هي فضاء تُهيّئه الفرق المحترفة الكبرى وفق قواعد صارمة في مجالي السلامة والخزن، تُحفَظ فيه اللّواحق* والزّخارف التي وقع استعمالها قصد الاستفادة منها في أعمال لاحقة.

إضافة إلى ذلك، تعمد بعض الفرق إلى عرض هذه اللّواحق والزّخارف، إمّا في فضاءاتها الخاصّة، أو في الأروقة الفنيّة لإبراز ثراء مخزونها، والتّذكير بمشاهير المُمثّلين الذين ارتبطوا به.

المَغنـــاة

FR: Opéra

EN: Opera

في مطلع القرن السابع عشر، عكفت مجموعة من المثقفين والموسيقيين والشعراء على دراسة أساليب التأليف الموسيقي السائدة آنذاك، فاهتدت إلى وضع الأسس الأولى لفن المغناة أو الدراما الغنائية كما يسميها البعض.

والمغناة أو الأوبرا عمل مسرحي يجمع بين الموسيقى والغناء والتمثيل.

من حيث المحتوى، نهلت المغناة مواضيعها من الأساطير، ثم تطرقت لاحقاً إلى أغراض مستوحاة من التاريخ وقصص الفرسان، وركّزت

على تصوير وضعيات متشنّجة (علاقات عاطفية متأزّمة، انقياد إحدى الشخصيات إلى أهواء مدمّرة إلخ)، وهذا ما يُفسّر طغيان النفس المأساوي خلافاً للمغناة الخفيفة* التي تدور أحداثها عادة، في أجواء يسودها الهزل والانشراح.

بنيويا حافظت الأوبرا على ثوابت أساسية أضفت على هيكلتها كثيراً من الانسجام والوحدة. وأوّل هذه الثوابت الافتتاح؛ وهو عبارة عن معزوفة تؤديها الفرقة قبل رفع الستارة، تنبؤ جملها الموسيقية عن طبيعة الأحداث اللاّحقة ونفَسها.

أمّا المرتكز الهيكلي الثاني فهو يقوم على مقاطع مُغنّاة يتولى أداءها مغنون محترفون أهمّها:

- الغناء الرتيب*
- الغناء المنفرد ويأتي في شكل مخاطبة مسهبة*، ويختلف باختلاف الوضعيات الدرامية.
- الغناء الثنائي ويتم باشتراك مغنيين (ثنائي العشق مثلاً) في أداء نفس المقطع، أو بإفراد كلّ منهما بجمل موسيقية تأتي في شكل سؤال – جواب.
- الغناء الجماعي ويضُم الغناء الثلاثي والرّباعي والخماسي والسّداسي، حسب العمل المقدّم؛ علما وأن هذا الغناء موكول إلى الممثّلين لا إلى المرنّمين. ولقد تمكنت الأعمال الأوبيراليّة بفضل هذه الهيكلة القارّة من مواكبة كلّ التيّارات والتوجّهات الموسيقية على مرّ العصور، فأخذت منحى حقائقيا مع بارليوز Berlioz، وتبنّت مقولات المدرسة الرومنسية مع فاجنر Vagner، وسايرت الطرح السريالي مع سلفدور دالي، Salvador Dali.

وانعكست كلّ هذه التفاعلات في العروض الأوبيرالية على مستوى النصّ والإضاءة* والزخارف والملابس والإخراج* عموماً.

المغناة الخفيفة

FR : Opérette

EN: Operetta

المغناة الخفيفة أو ما يعرف بالأوبرات هي عمل فرجوي شامل يجمع بين التّمثيل والغناء أساساً، والرّقص استثناء. ولأنّ الرّقص وارد فيها، ثمّة من النقّاد المختصّين من يرى في الأوبرات والمغناة الهزلية* اسمين لنفس المسمّى.

ولقد ارتبط المصطلح وهو فرنسي المنشأ، برونجي Ronger وفلوريمون Florimond الذيْن ألّفا في هذا الجنس في القرن التاسع عشر، عديد الأعمال.

وتتميز الأوبرات، (وهي سليلة الأوبرا، كما تُفيد صيغة التّصغير فيها حسب قواعد الاشتقاق الفرنسية) بنهايتها السّعيدة وألحانها الخفيفة.

المَغناة الهزليّة

FR : Opéra - bouffe

EN : Opera - buffa

مسرحيّة غنائيّة محدودة المشاهد والشّخصيات، تستمدّ مواضيعها من الحياة الأُسريّة والرّعويّة أحياناً في القِصص الأسطوريّة، وتتناولها بطريقة مازحة ومنفلتة. ففي مسرحيّة **هيلين الجميلة**

La belle Hélène التي ألّف موسيقاها أوفنباخ Offenbach تتجلّى الجوانب الغنائيّة في وجود عديد الفواصل الموسيقيّة تُؤدّى فرادى أو جماعات فضلاً عن المقاطع الرّاقصة.

أما النّفس الهزليّ فيها، فهو مُضمّن في نظرة المؤلّف السّاخرة من الإرث اليوناني والرّوماني القديم من ناحية، وفي نقده لأوضاع المجتمع الفرنسي تحت الإمبراطورية الثانية من ناحية أخرى.

المُفارقة التّاريخيّة

FR : Anachronisme
EN : Anachronism

تتمثّل المفارقة التّاريخيّة في الأعمال الأدبية والفّنية ذات المضامين التّاريخية في إقحام شخصيّة أو ذِكْر حَدث أو لباس* أو لاحق، ارتبط بحقبة معلومة، خارج إطاره الزّماني والمكاني المرجعيّ.

تشمل المفارقة التّاريخية كلّ المكوّنات المادّية بجميع أنواعها، كما تُرصد أيضاً من خلال العناصر اللاّمادّية، كأن ينسب المبدع في عمله، لشخصيّة ما، طرحا فكريّا أو موقفاً فلسفيّا لم يكن متداولاً وقتئذ.

وإذا كان وجود المفارقة التّاريخية في كُتب المؤرّخين من الأخطاء التي تذهب بمصداقيتهم؛ بل قل تنفي عنهم صفة المؤرّخ، فإنّ حضورها في الأدب والفنّ متى كان مُتَعمّدا ومدروسا، يُعَدّ إجراء محمودا؛ لا لأنّه يُثري الأثر ويُعطيه مزيدا من العُمق الدّلالي فحسب، وإنّما أيضاً لأنّه يُوجّه المتلقيّ نحو قراءة هذا الأثر وتأويله من زاوية أخرى؛ فعندما يُضمّن أنوي Anouilh مثلاً مخاطبات الشّخصيات الأسطوريّة في مسرحيّته **أنتيغون** Antigone (التي عُرضت في ما بين الحربين العالميتين)، ألفاظا لم يتمّ استعمالُها من قبل، أو يُظهر هذه الشخصيّات بلباس معاصر على غير مظهرها الأصلي، فإنّه يهدف من خلال مثل هذه الإجراءات إلى دعوة القارئ أو المتفرّج إلى تأمّل الحاضر في ضوء الماضي. ولعلّ ما يؤكّد هذا التّوظيف وهذه المقصديّة في العمل المذكور تأويلُ النّقاد للدّور – العنوان* (**أنتيغون**) لا باعتباره نموذجا ونتاجاً «للعائلة الملعونة»من طرف آلهة الأولمب فحسب، وإنّما أيضاً بوصفه رمزاً وطنيا مقاوما للنّازية، ورافضا لكلّ أشكال التّواطؤ.

وبالتّوازي مع هذه المقصدية التي يَختزل معانيها مصطلح التّرهين*، ترتبط المفارقة التّاريخية في استعمالاتها الأخرى بالهزل* أحياناً، ففي مسرحيّة **حرب طروادة لن تقع** لجيرودو

Giraudoux, La guerre de Troie n'aura pas lieu مثلًا، تُذكِّرُ إحدى الشّخصيات الشيوخ المتصابين والمفتونين بحبّ هيلين الجميلة، بمرض التهاب العظام الذي يعانون منه. وما إسقاط هذه الحقائق العلميّة الحديثة على الأسطورة المُفارقة للزّمان إلاّ تجسيد للمفارقة التّاريخية، وضرب من ضروب السّخرية والإضحاك.

مُقدِّمة الشّرفة

FR : Corbeille
EN : Corbel balcony

فضاء مميّز من الفضاءات العديدة التي يتكون منها المعمار المسرحيّ وهو دائريّ الشّكل، يطلّ مباشرة على الرّكح*، ويحتوي على صفيّن من الأرائك التي كانت مخصّصة في العهد الكلاسيكي للنبلاء وحاشية الملك.

المقصــــورة

FR : Loge
EN : Lodge

تعني المقصورة في معجم المعمار المسرحي، فضاء الحظوة والإمتاع والخلوة والرّياء.

وهي تحيل قي المسارح المشيدة على الطريقة الإيطالية، على بناء باروكيّ الزّخرف والزينة، تتراوح سعته بين ثلاثة وثمانية مقاعد. وهو ينتظم في صفّ من المقصورات المتجاورة المطلّة على الرّكح*.

وقد قُصر هذا الفضاء على نوعية أو فئة من الأشخاص دون غيرها، لدوافع مختلفة حددّت التصنيف؛ منها ما يتعلّق بمكانة المشاهدين الاجتماعية، فعلْيةُ القوم يستنكفون من التّواجد وسط العامّة، لذلك خُصّصت لهم المقاصير حتى تميّزهم اجتماعيا. ومن المعلوم أنّ هذه الظاهرة كانت موجودة منذ العصر الوسيط، ففي مسرح الأسرار حظي الملوك بما يشبه المقصورة، وهي عبارة عن غرفة للخلوة يتابعون منها ما يقدّم من أعمال.

ولقد صنف النّقاد هذه المقاصير المرتبطة بالمكانة الاجتماعية على هذا النحو :

- مقاصير صدر الرّكح ويجلس فيها ذوو السلطان. وهي غاية في الإتقان والزّركشة والتأثيث.
- مقاصير مكشوفة على جانبيْ الرّكح* يجلس فيها أعيان القوم للتبجّح وإبراز أناقتهم وثرائهم.
- مقاصير مشبّكة حميميّة, تحجب من يشغلها عن أعين الناس.
- مقاصير قفص الركح* تؤمّها فئة من النّبلاء لدوافع لا علاقة لها بالعروض.

وبالإضافة إلى هذا المعطى الاجتماعيّ، فإنّ هنالك دوافع أخرى متصلة بالمهن، فللعازفين والممثلين والنقاد مقاصيرهم الخاصة.

كما تتّصل هذه الفضاءات بالأجناس الدّرامية* والفنون، فالمقاصير في المسارح المخصّصة للمغناة* تختلف على سبيل الذكر، عن مثيلاتها في المسارح التي تُقدم أعمالا يصفها البعض بالوضيعة.

المَقطع

FR : Séquence

EN : Sequence

يمثل المقطع في السّرديات وحدة نصيّة متكاملة ومنسجمة من حيث الوظائف التي تؤديها. وبقدر ما هي مستقلّة بذاتها فإنّها خاضعة إلى بقيّة المقاطع التي تسبقها أو تعقبها.

أمّا في المسرح، فقد حافظ هذا اللّفظ على معنى الانسجام. وأصبح يُطلق على كل وحدة تتمحور حول حدث فعليّ أو قوليّ محدّد علما أنّ المقطع يُقسّم إلى وحدات صغرى، فاستعمل في الفنية الدّرامية الكلاسيكية مرادفا للمشهد.

المَقْمَقة

FR : Ventriloquie

EN: Ventriloquism

تعني المقمقة «التكلّم بالبطن». وهو فنّ يكرّسه المقماق بواسطة الإيهام والخداع، إذ يضع يده داخل دمية ويحرّكها ليوهم بأنّها تنبض بالحياة، ويتكلم دون أن يحرّك شفتيه حتى أنّه ليُخيّل للمتلقي بأنّ الدّمية هي التي تتكلّم، وذلك لتطابق المقمقة والحركة التي يبثها الممثل* في هذه الدّمية.

تتطلّب المقمقة، فضلاً عن كونها موهبة، تمرينات شاقّة وعويصة للسّيطرة على عضلات الوجه واللّسان والحبال الصوتية، وكذلك على العضلة المسطّحة التي تفصل التجويف الصدري عن البطن، حتى يتمّ تطويع جهاز النّطق، فيُعطي انطباعاً بأن الصوت خارج من جوف الممثّل*. كما تستوجب تنسيقاً محكماً وتزامناً تامّاً بين حركة المقماق وصوته.

وقد استُعمل هذا الفنّ في انجلترا وفرنسا، في نهاية القرن التاسع عشر، في ملهاة الجادّة ومسرح المنوّعات. وأوّل من كتب في المقمقة ونظّر لها الأب جون باتيست دي لا شابال L'abbé Jean-Baptiste de la Chapelle.

المقهى – مسرح

FR : Café - théâtre

EN : Café - theatre

برزت ظاهرة المقهي – مسرح سنة 1966 بفرنسا، قبل أن تنتشر في كافة أرجاء القارة الأوروبية استجابة لرغبات فئات اجتماعية في الترفيه والتثقيف، في نفس الوقت.

وقد وفّرت هذه الفضاءات الحميمية إمكانية الترفيه ومتابعة عروض فرجوية قد تطول أو تقصر.

وقد تحولت هذه المقاهي إلى مخابر فريدة من نوعها للتّجارب الموسيقيّة المتمرّدة، والأعمال المسرحية الطّلائعية، ففسحت المجال أمام المبدعين النّاشئين والمهمّشين لتقديم باكورة أعمالهم أمام جمهور محدود العدد ومتسامح في آن. كما كان لها الفضل في ظهور ما يعرف حاليا بعرض الممثل الواحد* أو المسرح الفردي، زيادة على اكتشاف عديد الممثلين الذين أصبحوا في ما بعد نجوما من نجوم المسرح والسّينما.

وإلى ذلك كانت هذه المقاهي بالنّسبة إلى المسرحييّن المتقاعدين الذين لم يجدوا في المسالك الرّسمية حظوة، ملاذا أخيراً لتقديم عروض تدرّ عليهم بعض الأموال.

المَقولة الدراميّة

FR : Catégorie dramatique

EN : Theatrical category

مصطلح يتصل بماهية المسرح وطبيعته، يوظّف لضبط وحداته وتصنيفها، وإدراجِها في نفس الفئة أو النوع. وتشمل المقولات الدرامية عناصر متصلة بالجنس كالشخصية* والفضاء والزمن* (مع ما تستوجبه هذه الوحدات من خصائص درامية)، وبالنّفس* كالبطوليّ والإشفاقي والهزلي.

مكان العازفين

FR : Fosse d'orchestre

EN: Orchestra pit

فضاء مخصّص للعازفين، أضيف للمعمار المسرحي بمدينة البندقية سنة 1937. ويقع أسفل صدر الرّكح لكي لا يحجب الرؤية عن المشاهدين.

مكان الغِشاوة

FR : Place aveugle

EN : Blind spot

مكان لا يوفّر للمتفرّج رؤية مريحة ومتابعة جيّدة للعروض المقدّمة كما هو الشأن في بعض المسارح التي تكثر فيها الأعمدة. وهو يتعارض من هذه الناحية مع عين الأمير*.

ملبومـــان

FR : Melpomène

EN : Melpomene

صُوِّرت ملبومان، في الأساطير اليونانيّة في شكل امرأة يوحي مظهرها بالسموّ والكآبة؛ فهي تمسك تاجا وصولجانا بيد، وباليد الأخرى خنجرا ملطخا بالدّماء. كما تُفيد الأساطير أنّ لها خادمتين مطيعتين تدعى الأولى «الرّعب» وتسمى الثانيّة «الشفقة». هذه البرمجة السيميائيّة التي رُسمت على ضوئها «ملبومان» تُحيل بشكل مباشر على المكونّات البنيوية الرئيسيّة التي قامت عليها المأساة*. وعليه، فقد مثّلت ملبومان مصدر الإلهام بالنّسبة إلى كتّاب هذا الجنس.

المُلقّـــن

FR : Souffleur

EN : Prompter

تحسّبا لما يمكن أن يهدّد سير العرض إذا ما نسي الممثلون، أثناء أدائهم لأدوارهم أجزاء من النّصوص المسندة إليهم، ودرءا لتبعات

هذه الوضعية الحرجة التي يخشاها الهواة كما المحترفون، تضع الفرق الكبرى على ذمتهم عنصراً من عناصرها يكون مختبئا، ولا يُسمع صوته إلاّ من قبل الممثل*، توكل إليه مهمة التلقين عند الحاجة.

وفي هذا الإطار، لا يجب الخلط بين مهمة الملقّن الذي يتدخل أثناء العرض كلما دعت الحاجة إلى ذلك، والمعدّ أو المعيد الذي يتولى مساعدة الممثل* على حفظ نصّه أثناء التدريبات التي تسبق العرض الافتتاحيّ.

ملكة التّحوّل

FR : Frégolisme

EN : Fregolism

صفة تتحلّى بها نوعيّة نادرة من الممثلين لهم قدرات فائقة، عند اعتلائهم خشبة المسرح، على التغيير السريع لملامحهم ومظهرهم الخارجي ملاءمة للأدوار العديدة التي يتقمصونها في نفس العرض.

ولقد توقّف بعض النقاد في الغرب عند هذه الملكة فنحتوا كلمة الفريغولية، نسبة إلى الممثّل* الإيطالي فريغولي Frégoli الذي أدهش روّاد المسارح، جماهير ونقّادا، بأدائه لما يفوق الخمسين دورا في بعض الأعمال، مع ما يستوجبه ذلك من تغيير للملابس والزينة الدّراميّة* لا في خفايا الركح كما جرت العادة، بل على مرأى من الجمهور.

المَلْهـــاة

FR : Comédie

EN : Comedy

ارتبطت الملهاة في نشأتها بالحفلات القدّاسية الماجنة، ومنها نشيد الملهاة وهو عبارة عن قدّاس دينيّ داعر صاخب يُقام على شرف إله الخمر ديونيزوس، تُحييه مجموعات تجوب القرى اليونانية وتتقنّع إمّا بثمالة الخمر، أو تلبس أقنعة ماسخة، وتقدّم رقصات خليعة.

بنيويّا، استلهمت الملهاة من هذه الممارسة الاجتماعيّة الشّاملة عناصر هامّة، خاصّة في بداياتها. ولعلّ ما يدعم هذا الطّرح السّائد، هو انعكاس هذا القدّاس على بعض مكوّنات ملهاة أرسطوفانَ Aristophane وخصائصها الكبرى، فاللّغة ساخرة تحريفيّة يشوبها الاستهتار في بعض المواضع؛ أمّا مرنّمو الجوق* الذين يطغى على هيئتهم ولباسهم المسخُ، فرقصاتهم هابطة أحياناً ونشيدهم صاخب.

أجناسيّا، تتميّز الملهاة بجملة من الخصائص القارّة: – شخصيات مأخوذة من عامّة النّاس تعكس مُيولاتهم ومشاغلهم.

– نَفَس هزليّ يوظّف له الكتّاب شتّى وسائل الإضحاك وذلك حسب الأهداف المرجوّة، ومقام الشّخصيات والوضعيّات الدراميّة التي تُقحَم فيها. (ر. الهزل).

– نهاية سعيدة تُرسي أجواء من الوئام والفرح بعد تجاوز كلّ العراقيل.

بخصوص التّحوّلات، مرّ المسرح الهزليّ بفترات عديدة شهدت معها الملهاة مراحل مضيئة في بعض العصور، وانتكاسات في عصور أخرى. من بين المحطّات المضيئة نذكر الملهاة الجديدة*، والملهاة الإسبانيّة* في العصر الذّهبي، والملهاة المرتجلة*، والملهاة السامية* التي عمل موليير على إرسائها.

في المُقابل، تدنّت الملهاة من حيث الطّرح أو القيمة الفنيّة والأدبيّة؛ من ذلك ملهاة أَتَلة*، والملهاة التّافهة*، وملهاة الجادّة.

إضافة إلى هذه التّحوّلات، أفرزت وفرةُ الإنتاج أجناسا هزليّة تفرّعت عن الملهاة من بينها ملهاة السّلوك*، ملهاة الطبائع*، ملهاة الأمزجة*، الملهاة العاطفية* إلى غير ذلك. وهي أجناس مسرحية تتمايز في ما بينها من حيث الصّياغة والمقصديّة.

في ما يخصّ الوظائف، اضطلع الكتّاب الهزلياتيّون بالإصلاح والتّرفيه أو الاثنين معا؛ فاتخذوا من الهزل وسيلة لنقد عيوب الفرد (ر. ملهاة الطّبائع) وإبراز مساوئ بعض الفئات (ر. ملهاة السّلوك) أو تعرية السّاسة (ر. الملهاة التّاريخية) ونحوه. وبذلك تكشف الملهاة عن مقصديّة تعليميّة، إذ تُسهم في نشر الوعي، وتعمل على التّصدي لكلّ أنواع الانحرافات، وعلى تثبيت القيم المشتركة.

وإذا كان التّرفيه ضروريا لبلوغ هذه المقاصد، فإنّ الغاية التعليميّة تنتفي في أعمال كثيرة، إذ يصبح الإضحاك هدفا في حدّ ذاته.

ملهاة الأدراج

FR : Comédie à tiroirs

EN : Drawers play

تحتوي ملهاة الأدراج على مشاهد قصيرة تتفرّع عن الموضوع الرّئيسي، وتُدمج في الحكاية تماماً مثل الأدراج التي تُفتح وتُغلق في رياش غرفة. ويمكن أن تُنعت بملهاة الحبك.

يغلب على هذا النّوع من الملاهي تقطّعُ الفعل وتعاقب مُشيهدات أو مقاطع قصيرة تُعطي الانطباع بأنّها مستقلّة نسبيّا عن بعضها بعضا. وتُعتبر مسرحية **ايزوب في المدينة** Esope à la ville لبورسو Boursault، أوّل عمل قُدِّم في هذا الجنس.

ملهاة الأرياتا

FR : Pièce à ariettes

EN : Comedy of arias

الأرياتا فواصل موسيقيّة إيطالية المنشأ، جُملها بسيطة الوضع، وألحانها خفيفة ومرحة.

استهوت هذه الفواصل عديد الكتّاب والملحّنين في القرنين السّابع عشر والثّامن عشر، فتخلّلت بعض الأعمال الدّرامية في باب الملهاة البطوليّة* وملهاة الجادّة قي بدايتها. كما مهّدت لظهور بعض الأجناس كالمغناة الهزليّة* مثلاً.

الملهاة الإسبانية

FR : Comedia

EN : Comedia

قَطع هذا النوع من الملهاة مع النّموذج الإغريقي والرّوماني. وكان مرآة للبلاد ومحرارا لتاريخها. وقد تولّى لوب دي فيغا Lope de Véga رسم ملامحه وتثبيت دعائمه في كتاب له بعنوان **الفنّ الجديد في صياغة الملهاة** El arte nuevo do hacer comedias.

في مستوى الشّكل أو البنية الدراميّة الخارجيّة انبنت الملهاة الإسبانية على جملة من الاختيارات والثّوابت أهمّها:

- التحرّر الكلّي من قاعدة الوحدات الثّلاث* – خلافاً مثلاً، للملهاة الكلاسيكيّة التي بقيت في نفس الفترة سجينة لها – ممّا أضفى على الملهاة الإسبانية مزيدا من الحركيّة والتّنوع (تكثّف الأفعال، تعدّد الفضاءات إلخ).
- اعتماد اليوم* بدل الفصل* في أغلب الأحيان لتقطيع المادّة الدراميّة، وإفراد كل مفصل من المفاصل السّردية الكبرى بيوم، مثال ذلك مسرحية كالدرون، **حلم هي الحياة** Calderon, La vie est un songe
- تفضيل الشّعر على النّثر في صياغة المقاطع الحوارية مع إدخال كثير من المرونة عليه، كالمزج بين البحور الطّويلة والقصيرة.

أمّا في ما يخصّ المضمون، فقد حرص الكتّاب، من خلال بناء الشّخصيات ورسم مساراتها، على شحنها بالمشترك القيمي السّائد آنذاك والمتمثّل تحديداً في:

- الاحتكام دائماً إلى مبدإ الشّرف وتكريسه بما هو قيمة مطلقة حتى في الوضعيّات الحرجة، ففي بعض النّصوص، يبلغ تشبّث الشّخصيات بقاعدة حسن الضيافة درجة تمنعها من تسليم الضّيوف المطلوبين إلى العدالة أو الوشاية بهم حتى وإن جاؤوا لإيذائها.
- الإيمان الرّاسخ بالقدرة الإلهيّة، وبدورها الحاسم في تغيير مجرى الأحداث، وهذا ما يمكن رصده في نصوص كثيرة، من خلال تجاوز الشّخصيات لوضعياتها الحرجة أو حتّى الميؤوس منها، ممّا يوحي بوجود قوّة قاهرة وراءها.
- الميل الفطريّ إلى خوض المغامرات اقتداء بأثر الأجداد الذين شقّوا القارّات يمينا وشمالا في ترحالهم وغزواتهم، فخلّد التّاريخ أسماء العديد منهم.

لقد جسّمت الملهاة الإسبانية هذه القيمة الأخيرة في المشترك القيمي السائد، بكّل معانيها ومن زوايا مختلفة؛ فبينما حصر بعض الكتّاب معنى المغامرة في بُعدها العاطفي واكتفوا بسرد وقائع العشق ومغامرات العشّاق، تجاوز آخرون هذا المعنى الضّيق ليتطرّقوا إلى الفتوحات وما يرافقها من أعمال قتاليّة بطولية سواء أكان هذا القتال واقعا ملموسا وموثّقا أو كان فخرا يدّعيه البعض كذبا وبهتانا كما هو شأن المتشدّق (ر. **الجندي المتشدق**).

أمّا القسم الثالث من كُتّاب الملهاة الإسبانية، فقد حاول المزج بين كلّ تلك الأوجُه، فجمع بين المغامرات العاطفية والمغامرات التي يفرضها التشرّد أو الإبعاد القسريّ كما في مسرحية تيرسو دي مولينا **ساحر نساء إشبيليا** Tirso de Molina, El burlador de Seville.

بقي أن نشير إلى أنّ الملهاة الإسبانية وإن اشتركت مع غيرها من النّصوص الهزلية في خصائصها الأجناسية، فهي تختلف عنها بتصوير بعض المشاهد العنيفة والوضعيّات بالغة التّأزّم والخطورة، كما يمكن أن نتبيّنه من مسرحية مولينا المذكورة آنفا. ولهذا السّبب، كثر الجدل بين أصحاب الاختصاص حول وجاهة التّسمية نفسها، فانقسمت المواقف بين من يؤيّدها – وهو الشقّ الأغلب – وبين من يميل إلى تبويبها في خانة المأسملهاة*.

ولكنّ الثّابت هو أنّ الملهاة الإسبانية، التي تضافرت جهود فيغا وكالدرون وغيرهم على بعثها وتطويرها، تُمثّل بكلّ المقاييس ملهاة من نوع خاص. وقد كان لها التّأثير الكبير في المسرح الفرنسيّ والانجليزي.

ملهاة الأمزجة

FR: Comédie d'humeurs

EN : Comedy of humours

صِنف شبيه بملهاة الطبائع*، يُصوّر شخصيّات متقلّبة الأمزجة دون أن يدرك مَن حولها السّبب في ذلك. ظهرت هذه الملهاة بقوّة في المسرح الأليصاباتي* على يد شبمان وخاصّة بنيامين جونسون B. Johnson، الذي استلهم أدواته من نظريّة الأمزجة في خطوطها العريضة، لينحت ملامح بعض شخصياته الهزلية؛ ففي مسرحيّة له بعنوان **كل إنسان ومزاجه** Every man in his humour، يتنقّل الكاتب بشخصياته من وضعيّة إلى أخرى دون المساس ببنائها الدّاخلي، وذلك رغم تغيّر السّياقات التي تمرّ بها، موظّفا في ذلك أحسن توظيف نظريّة الأمزجة الموروثة عن الطبّ اليوناني القديم، والمبنية على الرّبط الآليّ بين السوائل الأربعة في جسم الإنسان وانعكاساتها على سلوكه أو مزاجه؛ يتّزن باتّزانها ويختلّ باختلالها.

الملهاة الإنسانويّة

FR : Comédie humaniste

EN : Humanist comedy

اتّسم عصر النّهضة في أوروبا عموماً بجملة من الخصائص أهمّها القطع النهائي مع موروث العصور الوسطى، والاستئناس بالحضارة اليونانيّة والرومانيّة، والمراجعة الشّاملة لمسائل دينيّة وفكريّة ولغويّة وأدبيّة ذات بال.

في هذا الإطار العامّ وانسجامًا مع هذا التوجّه التّحديثي، جاءت الملهاة الإنسانويّة في القرن السّادس عشر لتقطع مع الأجناس المسرحيّة الوضيعة التي كانت سائدة في القرون المنقضية كالحماقات* والهرجة*، معتمدة في تشكّلها وبلورة مشروعها على أبرز الكتّاب الرّومانيين أمثال بلوطس وتيرنس.

ونظراً لعُمق الفوارق بين الفترتين، حرص كتّاب الملهاة* على تطويع المادّة الضّاربة في الخصوصيّة الرّومانية (المواضيع، الأطر، الشّخصيات إلخ)، لتلائم انتظارات الجمهور المعاصر وواقعه الجديد، وأفضى ذلك إلى اتّخاذ إجراءات متنوّعة كاستبدال بعض أصناف الشّخصيات بأخرى (الاستغناء عن العبيد والعاهرات ليحلّ محلّها الطّلبة والنّساء الخائنات مثلاً)، مع المحافظة على المواضيع الأكثر تداولاً في الملهاة الرّومانيّة كمغامرات الحبّ اليائس كما في مسرحيّة **أوجيني** لجودال Jodelle, Eugénie.

الملهاة البطوليّة

FR : Comédie héroique

EN : Heroic comedy

جنس موروث عن الملهاة الإسبانية*، شبيه، في بعض مكوّناته، بالمأساملهاة*. ويقتصر الهزل فيه على بعض الأدوار وعلى التّحريف الساخر، في بعض أجزائه، فضلاً عن النّهاية التي تتجاوز كل العراقيل حتى وإن جاءت نتاجاً لوضعيّات متأزّمة.

ويكمن البطوليّ في مقام الشّخصيات وطبيعة الأفعال والنّفَس* السائد.

تتّسم الشّخصيات البطوليّة المستمَدّة من التّاريخ أو الأسطورة بعلوّ المقام وفصاحة اللّسان ورِقّة المشاعر ونُبل الدّوافع.

وإذا كان الحبّ هو المحرّك الأساسيّ في أفعالها، فانّه غالباً ما يكون مقترنا باعتبارات سياسيّة بالغة الحساسية. ففي مسرحيّة **ستراتونيس** Stratonice، يروي آتيان ماهول Etienne Méhul قصّة أميرة شابّة من مقدونيا، تزوّجت في القرن الثّالث قبل الميلاد، ملكًا مُسنّا من سوريا، فأحبّها ربيبُها حبّا كاد يودي بحياته، ممّا اضطرّ الملك إلى التخلّي عن زيجته لفائدة ابنه ضماناً لسلامته، وحرصاً منه على استمرار مُلكه.

أمّا النّفس* فملحمّي لانخراط الشّخصيات البطوليّة في أفعال باهرة استثنائية، كالفتوحات والغزوات والمغامرات، كما في مسرحيّة **فتح غرناطة** للكاتب الإنجليزي دريدن Dryden, The conquest of Granada.

الملهاة التّاريخيّة

FR : Comédie historique

EN : Historical comedy

يقول نيبوميسان لومرسيي Népomucène Lemercier – وهو أوّل من نظّر للملهاة التاريخية وألّف فيها – ما يلي: «أردت أن أبيّن أن الحبكة السياسيّة (والمقصود بها هنا الدّسائس التي يُقْدم عليها السّاسة لبلوغ أهدافهم) عادة ما تَسفّ بأعيان القوم إلى أسفل الدرجات» مضيفا «لو جردنا هؤلاء من الهالة المصطنعة التي تحجب عيوبهم عن الأنظار وعالجنا هذه العيوب بطريقة ساخرة، لنشأ عن ذلك جنس جديد».

تعتمد هذه الملهاة المستحدثة التّاريخ مادة دراميّة لها؛ شأنها في ذلك شأن المسرح التاريخي* عموماً. كما تتبنى، مثل غيرها، توجّها مخصوصاً لا يرى في التاريخ سوى «مستنقع للآثام» حسب عبارة أحد النقاد، رغم أن كتب التاريخ لا تعكس فقط وجه الإنسانيّة القبيح، وإنما تتضمن أيضاً بعض الصفحات الناصعة التي خطّها الساسة.

تنفرد الملهاة التاريخيّة عن سواها بطريقتها في تصويغ الأحداث والوضعيات، واستبدال النفس المأساوي بالنفس الهزلي، موظفة للغرض ترسانة من الوسائل الدراميّة والتقنيات كالمفارقة التاريخية* (لإظْهار الملوك وأصحاب القرار في غير مظهرهم المعتاد مثلاً).

الملهاة التّافهة

FR: Berquinade

EN:Trifling comedy

مسرحيّة ذات توجّه تعليميّ، تكتفي بتقديم صورة مثاليّة عن الواقع، ويتجاهل فيها الكاتب أوجُه الحياة القبيحة عمدًا، بدعوى نشر الفضيلة وتربية الناشئة، وكأنّها تتوجه إلى قُصّرٍ سُذّج.

بالإضافة إلى هذا التّناول الطّوبوي، لا تقيم المسرحيّة التّافهة أيّ وزن يذكر للهاجس الفنّي أو الأدبيّ، لقناعة مؤلفيها بأولويّة التّوجّه الإرشادي والوعظي وتفضيله على غيره من مراكز الاهتمام.

تُعرف هذه المسرحيّة أيضاً بالبركيناد، نسبة إلى الكاتب المسرحيّ ومؤلّف قصص الأطفال أرنو بركان Arnaud Berquin الذي يطغى على أعماله الطّرحُ التّبسيطي.

وقد تمّ تداوُل لفظ بركيناد، قياسا على أرلوكيناد وبنطالوناد، بهدف التّحقير والسّخرية؛ فأصبح يُطلق على كل أثر تُرصد فيه هذه الهنات.

الملهاة التّحريفية الهزلية

FR : Comédie burlesque

EN : Burlesque comedy

(ر. المساخر).

ملهاة التُّوجَة

FR : Comédie à toge

EN : Comedy toga

(ر. الملهاة الرومانية).

ملهاة الجادّة

FR : Vaudeville

EN: Vaudeville

(ر. مسرح الجادة).

الملهاة الجديدة

FR : Comédie nouvelle

EN : New Comedy

بتغيّر الأوضاع الاجتماعية والسّياسية التي سادت زمن أرسطوفان Aristophane (وهو أبرز من ألّف في الملهاة اليونانيّة القديمة)، طفت على السّطح مشاغلٌ وانتظاراتٌ مغايِرة، وجدت لها انعكاسا وترجمة في ما يُعرف بالملهاة الجديدة.

لقد قطعت هذه الملهاة مع سابقتها في أكثر من موضع فتخلّت عن الأجزاء السّتّة الموجودة في الملهاة القديمة وخَلت من النّقد السّياسي، وتحاشت التّعابير البذيئة، والمشاهد الُمخلّة بالحياء.

وعلى مستوى الحبكة* بذل الهزليّاتيون، على غرار ميناندر Ménandre وهو أشهرهم، جُهدا مميّزا لإحكام تسلسل الأحداث وتعاقُب المشاهد. ولقد اتّخذت الملهاة الجديدة الحياةَ العائليّة إطارا موحّدا لها؛ وتناولت بإطناب غرض الحبّ أو موضوع المغامرات العاطفيّة، وتكثّفت فيها الأحداث الفُجئية (عودة محبّ بعد غياب طويل، ظهور طفل لقيط) والشّخصيات المنمذجة كالعبد الماكر و**الجندي المتشدق***.

هذا وقد عرفت الملهاة الجديدة إقبالا جماهيرياً كبيراً، وبلغ نجاحُها مداه بعد أن هاجرت من أثينا إلى روما بفضل ما بذله بلوطس وتيرنس خاصة، من جهد لتطويعها و«روْمَنتها» بتغيير الأسماء، واستبدال الملابس اليونانيّة بالملابس الرّومانية إلخ.

ملهاة الحانة

FR : Comédie de taverne

EN : Tavern comedy

(ر. الملهاةالرومانية).

ملهاة الحبك

FR : Comédie d'intrigue

EN : Comedy of intrigue

مرادف لملهاة الأدراج

الملهاة الرّاقصة

FR : Comédie ballet

EN : Ballet comedy

جنس يجمع بين الرّقص والغناء والتّمثيل، ابتدعه موليير Molière ولولي Lully سنة 1661.

ولم تكن العلاقة بين هذه المكوّنات الثّلاثة مبنيّة على التكافؤ، ففي ما استأثر التّمثيل بالقسط الأوفر من العرض، لم يخصّص للغناء والرّقص إلاّ حيّز زمنيّ محدود، فجاءت هذه الفسحة إمّا فواصل تتخلّل المسرحيّة لمزيد التّرفيه والاستمتاع، أو تفتتحها لتمجيد الملك، أو تختمها بعد أن تكون الشّخصية*، محلّ السّخرية والنّقد، قد عادت إلى رشدها.

بالإضافة إلى هذا التّباين الكمّي، جاءت المقاطع الغنائيّة والرّاقصة مستقلّة عن الحبكة*، فبدت وكأنّها حُشرت حشرا.

ولقد أدرك موليير لاحقاً ما لهذين المكوّنيْن من قيمة جماليّة وإضافة نوعيّة للارتقاء بالملهاة*، فعمل على صهر العناصر الثّلاثة وفق مشروع فنيّ متكامل يُبرز انسجامها وتآلفها.

ورغم أنّ الملهاة الرّاقصة التي، كتب فيها موليير أعمالاً رائدة مثل **أميرة إيليد** La princesse d'Elide و**الصقليّ** Le sicilien، لم تعمّر أكثر من أحد عشر سنة، فإنّها مهّدت لظهور المغناة الهزلية*.

الملهاة الرّومانية

FR : Comédie latine

EN : Latin comedy

لم يعمّر هذا الجنس الدراميّ إلاّ مائة وخمسين سنة. وقد استلهم الكثير من الملهاة الجديدة* الإغريقية، إذ تناول الأغراض نفسها تقريباً. ولكن مع تطويع المخزون الإغريقي وإكسابه طابعاً محليّا.

من حيث الفنيّة الدراميّة، خلت الملهاة الرّومانية من الفصول، ومزجت بين فواصل غنائية ومقاطع حوارية صيغت في بحور شعريّة مختلفة. أمّا الأحداث فيطغى على جلّها العجيب. ويتأكد هذا الطّابع الخوارقيّ في مجريات العرض، عبر الحيل التّقنية والاستعمال المكثّف للآلات. وقد غيّب هذا المشغل الرّئيسي الاهتمام بالنّص وتناسقه؛ فجاءت الحبكة* مفتقرة إلى الانسجام بعض الشّيء، وتبدّى البناء الدراميّ ضعيفًا كما في مسرحيّة **الحقيبة** لبلوطس Plaute, Vidularia. وفي ما يخص الشّخصيات، فهي مُنمذجة معروفة سلفا، يدركها المتلقّي انطلاقاً من الوظيفة واللّباس* والزّينة الدراميّة* أو القناع* والخطاب الحركيّ. وقد قلّص الكتاب الدراميّون الرّومان من عددها وقَصَرُوها على:

- الشّيخ المتصابي، وهو أبيض الشعر، كثّ اللّحية، حادّ الطّباع. وغالباً ما يكون مناوئا* في الحبكة* الأساسية الموصولة بالحبّ. وسيكون لهذه الشّخصيّة حضور لافت في أعمال موليير
- الفتى اليافع وهو شخصيّة نَزَويّة سطحيّة، مولعة بالنّساء والملذات، تُسيطر عليها الأحداث عوض أن تكون فاعلة فيها. وتُفضي الوضعيّات التي تتقلّب فيها إلى مشاهد إشفاقيّة في بعض الأحيان.
- العبد، وهو شخصية محورية موروثة عن أرسطوفان Aristophane، تتميّز بالذّكاء والخبث والمخاتلة. وقد انحدرت منها لاحقاً فئة الخدم الأذكياء في المسرح الهزلي عموماً.

من حيث المظهر الخارجي، يتميّز العبد بشعر أصهب وحاجبين كثّين ولباس قصير. وهو ينهض بدور المساعد في الحِبك العاطفية لأسياده الشّبان اليافعين، يُعينهم على خداع آبائهم الذين يشكّلون عائقا في قصص الحب، وذلك في وضعيّات طافحة بالهزل*.

- الفتاة البكر: تظهر لِماما، ولكن تحتلّ مكانة بارزة في الحبكة* العاطفيّة، إذ يهيم بها الفتى اليافع، ويُجابه والده من أجلها.
- الخادمة وتضاهي العبد في صفاته، وتنهض مثله بوظيفة دراميّة وهزليّة، وتعمل ما في وسعها حتّى تنعم سيّدتها الفتاة البكر بالحبّ والسّعادة.
- المومس المتبرّجة والتي لا هم لها إلاّ الإغراء، وغالباً ما يقع انتشالها من الرّذيلة في آخر المسرحيّة.
- الأم النبيلة وهي شخصية إيجابية، جادة ترمز إلى الفضيلة على عكس المومس، وترشح قِيمها النّبيلة في خطابها وسلوكها.

زيادة على هذه الأدوار الرّئيسية، تحتوي الملهاة الرومانية على أدوار ثانوية مثل دور الرّيفي السّاذج، والطّفيلي الهُزؤ و**الجندي المتشدق*** الذي ينافس الفتى اليافع في الحبّ.

وبخصوص التّصنيف، يمكن أن تُقسّم الملهاة الرّومانية، حسب التّوجُّهات ونوعية اللّباس وأيضاً حسب الفضاء الذي تقع فيه الأحداث، إلى أصناف عديدة ومنها:

- الملهاة الجِديّة، وقد ظهرت بعد بلوطس على يد تيرنس Térence وكاسليوس Caecilius في القرن الثّاني بعد الميلاد. وهي تتميّز بمواضيع يغلب عليها التمسّك بأهداب الأخلاق. ولكنّ هذا التّوجه الذي سلكه المؤلفون على غرار ما فعل ميناندر Ménandre في تطوير الملهاة الإغريقية، لم يُفلح في الرّفع من قيمة الملهاة الرّومانية وتطوير الذّائقة، بل سرعان ما عاد المسرح الشعبي ليطغى من جديد وذلك في عهد سيسارون Cicéron، إذ ظهرت هرجة أتلة* وكذلك المئماة بنُكهتها الشّعبية وطابعها البهلواني.
- ملهاة التُّوجةِ وهي ملهاة تتميز شخصياتها بملابس العامّة. أمّا المواضيع فمستمدّة من حياة الناس البسطاء، ويغلب عليها الهزل والمبالغة في بعض الأحيان لاقترانها بالطّبقات الاجتماعية الدُّنيا.

للإشارة، وظّفت الملهاة الرّومانية اللّباس* توظيفا قارّا موحّدا يُمكّن من التعرّف على نوعيّة الدور أو الانتماء الطّبقي، فالسترة مثلاً تحيل آليا على العبد في ما يرمز شال الكتفين الأصفر إلى المومس.

- ملهاة الحانة وسميت كذلك لأن الأحداث تقع في الخان.

ملهاة السّاتر

FR : Comédie de paravent

EN : Screen comedy

تندرج هذه الملهاة الشّعرية القصيرة، ذات الفصل* الواحد في مسرح الخاصّة، لأنّها ظهرت في مجالس النّبلاء الأدبيّة في القرن الثّامن عشر، تحت رعاية وُجهاء طبقة النّبلاء.

وتتميّز هذه الملهاة* التي تُقدّم من طرف ممثّلين غير محترفين، ببساطة الزّخرف* والإخراج* واعتماد الساتر أو الحاجز الواقي كعنصر قارّ، وهذا ما يُفسّر التّسمية. وهو يتكوّن من أطوارات

مزركشة، مصنوعة من اللّوح أو القماش، مشدودة إلى بعضها بعضا، وهي تُفتح وتُغلق بيسر بما أنّ الساتر قابل للثّني، إذ يُصمّم على شاكلة آلة الأكورديون أو المئلاف.

وقد وقع الاختيار على هذا اللاّحق الضّخم، لا لوظيفته الزّخرفية فحسب، وإنّما لنجاعته الدراميّة والرّكحية أيضاً؛ فهو يُوَظّف لاختفاء بعض الشّخصيات، متى حتّمت الضّرورة الدراميّة ذلك، حتى تستمع إلى حوارات شخصيّات أخرى دون أن يقع التّفطّن إليها، ممّا يخلق وضعيّات محرجة هزلية وملتبسة. فضلاً عن ذلك، فـ**الساتر** محرّك درامي بامتياز في بعض المسرحيّات، إذ تنجدل الأحداث الدراميّة والمغامرات والتّطوّرات الفجئية انطلاقاً منه، كما الحال في مسرحية **الساتر** لدي بلانار De Planard, Le Paravent

أمّا رُكحياً، فيُوظّف الواقي حاجزا يستتر وراءه الممثّلون، إمّا لتغيير ملابسهم وأقنعتهم، أو للإيحاء بمغامرات شبقيّة، خصوصاً بعد خروج ملهاة الساتر من صالونات النبلاء وارتيادها أماكن يتقلّص فيها الظرف والذّوق الرّفيع. وهو إلى ذلك عنصر محوري في تحديد فضاء اللّعب*.

وفي ما يخص الحبكة*، فقد طغت على هذه الملهاة* في بداياتها المغامرات العاطفيّة، وطُبع الحوار* بالحذلقة والظّرف والأقوال المأثورة، نظراً لتأثير صالونات النّبلاء.

الملهاة السّامية والوضيعة

FR : Haute et basse comédie

EN : Hight and low comedy

ينقسم المسرح الهزليّ إلى صنفين:

- الملهاة السّامية وتضمّ كل النّصوص التي تتوفّر على قيمة أدبيّة وتجمع بين عمق الطّرح وجودة الأساليب الهزليّة المنتقاة كالسّخرية الهادفة، والتّلاعب بالألفاظ* والدّعابة اللّطيفة. وتُصنّف في هذا الباب أجناس متعدّدة كملهاة الأمزجة* وملهاة الطّبائع* وملهاة السّلوك*.

- الملهاة الوضيعة وتشمل نصوصاً يتكثّف فيها الإضحاك المبتذل في كلّ صوره، من لغة هابطة، نابية في بعض الأحيان، وإيحاءات داعرة، وخطاب حركيّ مبالغ فيه. وتدرج في خانة هذه الملهاة* أجناس قامت على هذا النّوع من الإضحاك كالهِرجة* والحماقات*، وملهاة الجادة.

ملهاة السّلوك

FR : Comédie de mœurs

EN : Comedy of manners

ظهر هذا الجنس الدراميّ بداية من القرن السّادس عشر ليسلّط الأضواء، لا على طبيعة الفرد وعيوبه، وإنّما على مساوئ فئة عُمُرية أو شريحة اجتماعية بأكملها تتبنى منظومة قيميّة تتعارض والقيم السّائدة في المجتمع، فتكون مصدر سخرية وتندّر.

ومن الظّواهر التي تعرّض لها الهزليّاتيون بالنّقد حركة المتحذلقين، والمتستّرين بالدّين والنّساء المتبجّحات بالعلم. ومن أشهر من ألّف في هذا الجنس، بالإضافة إلى موليير الذي جعل منه خيطا ناظما في جلّ أعماله، نذكر شاريدان Cheridan ودانكور Dancourt.

الملهاة السّوداء

FR: Comédie noire

EN : Black comedy

تجمع الملهاة السّوداء، بين المواقف الهزلية والوضعيّات الشّديدة التّوتّر. وتكون نهايتها أقلّ إيلاما من فكّ العقدة في المأساة* وأقلّ سعادة من نهاية الملهاة*.

ويمكن أن يأخذ الإضحاك صوراً أقلّ عنفا وتهديما ولكنّه يُبقي على خاصية الملهاة السّوداء التي تنخر المأساوي بالهزل*. ومن أشهر ما كُتب في هذا الباب، مسرحية شكسبير، **تاجر البندقية** Shakespeare, The marchant of Venice، حيث يستأثر المُقرض اليهوديّ شيلوك (Shylock) بأهم الجوانب الهزليّة، في ما يكمن البُعد المأساوي في بنود العقد الذي أُبرم، وفي ما نجم عنه من أحداث وقرارات جدّ موجعة.

ملهاة الطّبائع

FR : Comédie de caractère

EN : Character comedy

تشترك ملهاة الطّبائع مع ملهاة السّلوك* في التّوجّه النّقديّ والنّزعة الإصلاحية، إلاّ أنّ محور الاهتمام فيها ومجال تخصّصها لا يرتكزان على المجموعة، بل يقتصران على الفرد.

وَظّف المؤلّفون الدراميّون هذا النّوع من الملهاة* للتّركيز على نماذج بشرية عديدة، أفرزتها المجتمعات (كـ**البخيل** و**الورع المزيف**) بغية نقد عيوبها وإصلاحها، دون أن يُفضي ذلك إلى تساؤلات حول النّظام السّائد الذي أنتج هذه الطّبائع، على عكس ملهاة السّلوك* التي تنطلق من ظواهر اجتماعية لتُسلّط الأضواء على مسبّباتها.

الملهاة العاطفيّة

FR : Comédie sentimentale

EN : Sentimental comedy

إن ما يُوحّد كلّ النّصوص المنضوية تحت باب الملهاة العاطفيّة هو تناولها لموضوع العشق، وتصويرها لمغامرات العشّاق مع كل ما يستوجبه ذلك من استعمال مكثّف لمُعجم الأحاسيس المتفرّعة عن الغرض الأصلي (عتاب، رغبة، غيرة)، واعتماد سجلاّت أدبية تُحدّدها الوضعيّات الدراميّة* التي تُحشر فيها الشّخصيات.

لكن هذه القواسم المشتركة وهذه الثّوابت، يجب ألاّ تحجب عن الأنظار الاختلافات العميقة بينها والمتعلّقة، مثلاً، بالمُحدّدات الذّاتية للعشّاق (السنّ، البيئة الحاضنة، السّمات الخَلقيّة والخُلقيّة) وصورة المرأة (تأليه، تشيئة) والمعجم المستعمل (مجرّد، ماديّ، شاعري، شبقي)؛ إلى غير ذلك من العناصر التي تختلف باختلاف مقاصد الكتّاب ومشاريعهم الفنيّة وانتماءاتهم الأدبيّة.

من الأعمال التي قُدمت في إطار هذا الجنس، يُجمع النقّاد على أنّ ملهاة ماريفو Marivaux العاطفيّة هي بلا منازع الأعمق والأجود صياغة، ومن المعلوم أنه نظّر لها في أكثر من موضع، وألّف فيها القسط الأكبر من أعماله الكاملة إلى درجة أنّ «فولتير»، فيلسوف عصر الأنوار، اعتبر نصوصه استنساخا لبعضها بعضا. وفي ذلك كثير من الغلوّ والتّجنّي.

ويتجلّى عمق الطرح في مقاربة العشق من الزّاوية الاجتماعيّة والنّفسيّة والفلسفيّة.

- البعد الاجتماعي: عندما يتعقّب ماريفو «مشاعر الحبّ المختبئة في تضاريس القلب ليبرزها للعيان» كما جاء على لسانه، فهو لا يتناولها باعتبارها مشاعر إنسانيّة كامنة في كل فرد، وإنّما يتفحّصها في علاقتها بالأطر الزّمنية والثّقافية وفي علاقتها بالنّظام الاجتماعي السّائد قبل الثّورة الفرنسيّة الذي كان قائماً على التّمييز الطبقي الحادّ. ويمكن أن نقرّب المعنى، من خلال مثال التّمنع، فإذا كانت هذه الخاصيّة سمة قارة في طبيعة الأنثى، فإنّها في **ألعاب الحب والصدفة** Les jeux de l'amour et du hasard. أو في **مفاجئة الحب،** La surprise de l'amour رهينة إلى الفوارق الاجتماعيّة بين المحبّين أحياناً، كما قد تكون راجعة إلى انكماش الفرد وتقوقُعه أحياناً أخرى، وذلك لتفشّي مظاهر التقنّع والمغالطة (انتحال صفة مثلاً)؛ فيصبح التمنّع إجراء احترازيّا أو وِقائيّا في هذا السّياق، يتّخذه المحبّ لحماية نفسه من عبث العابثين ومكر الماكرين.

- البعد النفسي: إنّ ما يقدمّه الكاتب من وضعيّات دراميّة* وأحاديث فرديّة* وجانبيّة* يُجريها على ألسنة الشّخصيات العاشقة من طبقة النّبلاء، لجديرٌ باهتمام علماء النّفس التّحليليين، إذ تطرح الملهاة العاطفيّة صوراً عديدة للصّراع الدّاخلي* بين «الأنا والأنا الأعلى»، أوبين «الأنا الباطنيّ» والأنا الاجتماعيّ».

- البعد الفلسفيّ: في نصوص خلت من كلّ الإيحاءات الجنسيّة، وغُيّب فيها مجرّد ذكر جسد المرأة، تأخُذ المغامرات العاطفيّة بُعدا فلسفيا بيّنا. ومن أهمّ الإشكاليّات التي تطرحها، قضيّة الإنيّة والغيريّة أو علاقة الأنا بالآخر. فالحبّ من هذه الوِجهة تجربة إنسانيّة في مجتمع ضوابطه معلومة، يسعى من خلالها الفرد إلى كُنه ذاته في علاقتها بالذّوات المحيطة به؛ فتنقله هذه التجربة من الشّك إلى اليقين، ومن الرّفض إلى التّواصل بعد تذليل الموانع الدّاخلية والمعيقات الخارجيّة.

إضافة إلى عمق هذا الطّرح، تتميّز ملهاة ماريفو العاطفيّة بجودة اللّغة وإحكام الصّياغة، ويظهر ذلك من خلال عناصر كثيرة:

البناء الطّباقي: تقوم هذه الملهاة على حبكتين متوازيتين تتمحور الأولى حول مغامرات الأسياد، والثّانية حول مغامرات الخدم؛ ممّا يُمكّن المتفرّج من الوقوف على أوجُه الشّبه ونقاط الاختلاف بينها (ر. الطباق).

- تغيير الأدوار: يظهر الأسياد أحياناً، في مظهر خدمهم وهو إجراء وقائيّ للتّثبت من صدق مشاعر الأطراف المقابلة ونُبل دوافعها.

- الشّخصيات المعايَنة والشّخصيات المعايِنة: من المهامّ الموكلة إلى الصّنف الثّاني – وهي مهمّة يقوم بها أحياناً بعض الخدم أو أحد أفراد الأسرة – مراقبةُ تطوّر العلاقة ودفعُها كلّما تعثّرت، أو اصطناع العراقيل للتّثبّت من ترسّخها إلخ. وتنهض هذه الشّخصيات بدور قائد الألعاب.*

- الحذلقة الغراميّة: وهي كلام في العشق، ارتقى به ماريفو إلى أعلى درجات الصّفاء والشّاعرية والظُّرف، واختصّ به؛ فأصبح يعرف في الدراسات الأكاديمية بـ«الحذلقة الماريفوديّة».

الملهاة الفاتحة

FR : Parade

EN : Parade

عرف هذا المصطلح عبر تاريخه استعمالات عديدة وسّعت من دائرة حقله الدّلالي.

وقد اقترن، في بعض الكتابات النّقدية، بنوعيّة من العروض الهرجيّة ظهرت في المسارح الجوّالة* بإيطاليا، ما بين القرنين السّادس عشر والسّابع عشر. وهي عبارة عن مشاهد قصيرة هزليّة، مُرتجلة تقدّم مجانا أمام باب المسرح تمهيدا للعرض الرّئيسيّ، ودعاية له.

ولم تتشكّل الملهاة الفاتحة بما هي جنس مسرحي بكامل المقومات إلاّ بانتقالها من مسرح الأسواق* إلى مسرح الخاصّة، واستنادها إلى مدوّنة مكتوبة، ساهم في وضعها كتّاب كثيرون أمثال فاغان Fagan وكولي Collet وفادي Vadé وخاصّة غولات. Gueullette

في مقدّمة أعماله، يبيّن هذا الأخير في تعريفه للملهاة الفاتحة أنّها عمل فرجوي «يسبق العرض»، وأنّها امتداد للموروث المسرحي بدءا بعروض تاسبيس (ر. عربة تاسبيس) مروراً بهرجة أتلة* ووصولا إلى الملهاة المرتجلة*.

ومن حيث الخصائص الأسلوبية والمضامين، تتميّز هذه النّصوص بأسلوب هابط وخرق للقواعد النّحوية. أمّا المضامين فتتمحور عموماً حول تصوير المرأة في وضعيات تتعلّق بالعشق والخيانة ونحوه.

وأمّا المشاهد فهي قليلة العدد إجمالا، كما في مسرحيّة **ثقة الأزواج المخدوعين** لغولات Gueulette, La confiance des cocus, التي تحتوي على ثمانية مشاهد فقط.

الملهاة القديمة

FR : Comédie antique

EN : Antique comedy

يعني هذا المصطلح الملهاة الإغريقية. وقد استمدّت هذه الملهاة وجودها من الاحتفالات الشّعبية والطّقوس الدينية التي كانت تقام في القرنين الخامس والرّابع قبل الميلاد، احتفاءً بإله الخمر «ديونيزوس». واستقلت تدريجيّاً عن هذه التّظاهرة، لتصبح جنسا مسرحيّا قائم الذات على يد ثلّة من الهزلياتيين أمثال كراتينوس Cratinos وأرسطوفان Aristophane وفرينيكوس Phrynichos.

من ثوابت هذه الملهاة، التزامها بتصوير أحوال النّاس ومعالجتها للقضايا الكبرى والأحداث المصيرية التي كانت تؤرّقهم. وقد سخّرت لهذا الغرض أدوات الهزل والسّخرية لبلورة مواقف نقديّة لاذعة تجاه الخطاب السّائد الذي كان يرافق القضايا المطروحة والأحداث السّاخنة. ففي مسرحية **السلام** La Paix مثلاً يتعرض أرسطوفان إلى ظاهرة الحرب ومسوّغاتها الإيديولوجية والفكرية، ليشنّ حملة شرسة على المؤسّسات القضائيّة التي كانت تُروّج لها، والشّخصيات النّافذة التي كانت تستفيد منها.

بالإضافة إلى التوجّهات المتّصلة بالمضمون والمقصديّة، تقيّد مؤلّفو الملهاة اليونانية، من حيث البناء والصّياغة، بكتابة مقنّنة إلى حدّ كبير، فجاءت معظم نصوصهم على المنوال التّالي المتكوّن من ستة أجزاء:

- خطاب بدئيّ يمكّن من التعرّف على البطل والوقوف على محدّداته الذّاتية.
- دخول الجوق* وإنشاد المرنّمين.
- صراع بين البطل ومناوئية يأخذ شكل المشادّة الكلاميّة المُضحكة.
- تدخّل قائد الجوق* وتوجّهه إلى الجمهور بخطاب حجاجيّ تُحسم فيه الأمور والصّراع لصالح البطل.
- احتفاء هذا الأخير بانتصاره في مشهد أو مشاهد متعاقبة.
- خروج الجوق* وانتهاء المسرحيّة.

الملهاة المرتًجلة

FR : Commedia dell'arte

EN : Commedia dell'arte

تعني التّسمية الإيطالية حرفيا «ملهاة الفنّ»، لأنّ هذه الملهاة رأت النّور على يد ممثلين محترفين متمكّنين من فنّهم ومنتمين إلى فِرق معروفة، كفرقة الجيلوزي الشّهيرة. كما تُحيل أيضاً على فنّ انبنى بالأساس على إبداع الممثّل* خطاباً وحركة وتعبيرا جسمانيّا حيّا.

نشأت هذه الملهاة في النّصف الثّاني من القرن السّادس عشر، للقطع مع الملهاة الرّومانية لبلوطس Plaute وتيرنس Térence، والملهاة النّخبوية التي كانت تقدّم في بعض الأحيان باللّاتينية، فعزف عنها الجمهور. ولقد نهلت الملهاة المرتجلة من أصناف الملهاة الشّعبية القديمة شكلاً ومضموناً ولغة، بدءا بهرجة أتلة* والملهاة الإيمائية الرّومانية، وصولا إلى المغنّيين الشّعبيين، وذلك لتقديم أعمال ترتبط بالواقع في وضاعته، وتعكس مَظاهره السّاخرة الهزلية والشّعبية.

تعتمد هذه الملهاة على الارتجال (وهذا مايفسّر التّسمية)، والخلْق الجماعيّ خطاباً وحركة، انطلاقاً من خطاطة مقتضبة، معلّقة في خفايا الرّكح، تنظّم دخول الشّخصيات وخروجها، كما تنضّد التمفصلات الكبرى للحبكة*، والبداية والنّهاية. كلّ ذلك مكّن الممثّل* من حريّة كبيرة، فأبدع انطلاقاً من ثقافته المسرحيّة وممّا تراكم عنده من التّجارب، واعتمادا أيضاً على قُدراته التّعبيريّة وعلى سرعة بديهته، وذلك حسب المواقف، حتى أنّ الألعاب الرّكحية والعروض بصفة عامّة، لم تعد ثابتة كلّيا، وإنّما تتغير جزئيا وباستمرار. ويتطلّب هذا العمل حضورا ذهنيا متواصلا وبراعة جسدية ومهارة فائقتين؛ ممّا يكسِب الحركة رشاقة وإيقاعًا نابضًا بالحياة والحيويّة.

أمّا فيما يخصّ الحبكة*، فهي قائمة على الحبّ والعشق، تُوقّعُها تطوّرات حَدَثيّة هزلية ناتجة عن معارضة شيوخ متصابين لمحبيّن يافعين، ما يعطي الأحداث تفرّعات وحبكا ثانوية متداخلة يطغى عليها هزل الوضعيّات.

أمّا الشّخصيات، فهي نماذج ثابتة، قسّمها النقّاد إلى صنفين رئيسيين: شخصيات جادّة ويمثلها ثنائي العشق (ر. الثنائيات) وأخرى هزلية تضم - بالإضافة إلى بنطالون* والكابيتانو المرادف للمتشدّق - شخصيات الخدم على اختلاف أصنافهم: خدم أذكياء متحيّلون كسكابان وسكاراموش وخدم سذّج كأرلوكان* في بداياته.

نتبيّن من كلّ ما سلف ذكره أنّ الملهاة المرتجلة رسّخت تقاليد مسرحيّة مبتكرة، وتركت مخزونا دراميّاً ثريّا نهل منه كبار المؤلّفين الدراميّين علىغرار شكسبير ولوب دي فيغا وموليير وماريفو، واستأنس به فنّانو السينما والسّرك.

ملهاة المُشيهد

FR : Comédie à sketches

EN : Comedy sketches

مسرحيّة هزليّة تضمّ عددًا قليلاً من المشاهد القصيرة أو المُشيهدات المفكّكة، نظراً لغياب خيط ناظم متين بينها، ولضعف الحبكة*.

وتقدّم ملهاة المُشيهد عموماً، في الملاهي اللّيلية والمقهى - مسرح* حيث يكون الجمهور مُهيّأ لتقبّل الأعمال المرتجلة والخفيفة.

الملهاة المُعطِّفة

FR : Comédie larmoyante
EN : Tearful comedy

ارتبطت الملهاة المعطفة التي ظهرت في النّصف الثّاني من القرن الثّامن عشر بالكاتب الفرنسيّ نيفال دي لاشوسي Nivelle de la Chaussée. وهي في نظر النّقاد عموماً ومناوئيها تحديداً، صورة مشوّهة لأبسط مقوّمات المسرح الهزلي، نظراً لغياب أدوات الهزل فيها من ناحية، وطغيان النّفس الإشفاقي الذي يسم معظم مشاهدها من ناحية أخرى، حتّى أنّ هنالك من يصفها بأنّها «ملهاة دون إضحاك. "

تتناول الملهاة المعطفة في مسرحيات مثل **ميلانيد** Mélanide، و**مدرسة الأمهات** L'école des mères و**مدرسة الأصدقاء** L'école des amis و**مدرسة الشباب** L'école de la jeunesse – وهي نصوص للكاتب المذكور آنفا – الصّراع الأزليّ بين الأخيار والأشرار، انطلاقاً من أوضاع وأحداث أفرزها الواقع المعيش.

علاوة على هذا التّوجه، كما يُستشفّ من بعض العناوين التي أوردنا، تتضمّن الملهاة المعطفة دروسا ومواعظ أخلاقيّة في مواضع كثيرة، وهذا ما يفسّر استحسان بعض رجال الكنيسة لها. فقد رأوا فيها وسيلة ناجعة تمكّن من مُعاضدة فعليّة لرسالتهم، وتُسهم في نشر الفضيلة وغرس قيم التسامح والاستقامة. ويتجلّى البعد الوعظي في تشبّث الشّخصيات بالفضيلة وتمسّكها بأهدابها من خلال أفعالها وأقوالها. وغالباً ما تتعرض إلى أزمات تدفع المتفرّج إلى التأسّي على مصيرها التّعس، والتّماهي معها حدّ البكاء، حتى وإن تعلّق الأمر بانتصار الفضيلة في آخر المسرحيّة.

ولقد دفعت ردود الفعل هذه إلى إطلاق تلك التّسمية التّحريفية السّاخرة على الملهاة المعطفة ألا وهي «الملهاة الدّامعة» التي تبرّرها، فضلاً عن النّفس الإشفاقيّ المبالغ فيه، ممارسات النّساء في القرن الثّامن عشر، اللائي يُقبلن على مشاهدة الملهاة المعطفة ليبكين. فقد كنّ يُهيئن أنفسهن ويصحبن معهن المناديل لهذه «الجلسات الدامعة».

من حيث التّصنيف، تطرح الملهاة المعطفة إشكالات عديدة نظراً لكونها جنس دراميّ يأخذ من الملهاة* والمأساة* والمشجاة بطرف. ورغم أن الأوساط الأدبيّة لم تكن مُجمعة ومتناغمة في الحكم لها أو عليها لضبابيتها ولانتهاكها الصارخ للموروث المسرحي الهزليّ كما سلف ذكره، فإنّ ما يلفت الانتباه حقّا هو الإقبال المنقطع النّظير عليها من قبل الجمهور، والحظوة الكبيرة التي لقيتها عند الكتّاب والمنظّرين. فقد أثّرت أيّما تأثير في المتفرّجين، ذلك أنّ جلّ الأعمال المقدّمة، والتي يناهز عددها الأربعين، جلبت أعدادا غفيرة إلى قاعات العروض، وحققت نجاحات كبيرة. وهذا ما حدا بكبار الكتّاب والمنظّرين الدراميّين أمثال ديدرو Diderot وبومارشي Beaumarchais وسودان Sedaine، إلى الاستئناس بها، ممّا مهّد لظهور ما يُعرف بالدّراما البورجوازية*.

ملهاة الوِشاح والسيف

FR : Comédie de cape et d'épée
EN : Swashbuckler comedy

تفرّع هذا الجنس عن الملهاة الإسبانيّة*. وتتأتّى التّسمية من لباس الفرسان للوشاح وحملهم السيف دليلا على انتمائهم إلى طبقة النّبلاء.

تنبني الحبكة* في هذه الملهاة* على أعمال الفرسان البطوليّة، وتدور مواضيعها حول الحبّ والمغامرات والشّرف. وهي تتميّز بالتّشعب* واللّبس* والمشاهد العنيفة التي لا تُعرف نهايتها إلاّ بحدّ السّيف وانتصار البطل وإعلاء أخلاق الفرسان.

وتتفرّع عن الحبكة* الرّئيسية - للتّخفيف من التّوتر الذي يسود ملهاة الوشاح والسّيف - حبكةٌ ثانويّة يغلب عليها الهزل الوضيع ويكون بطلها «الرّشيق» وهو صورة للجندي المتشدق*.

وقد برع في كتابة هذه الملهاة كلّ من كالدرون Calderon ولوب دي فيغا Lope de Véga.

الملهاة الوعظيّة

FR : Comédie moralisante
EN : Moralizing comedy

إذا كانت المسرحيّة الوعظية جنسا مُقنّنا وظّفته الكنيسة بشتّى أنواع الطّرق لأغراض دعويّة، فإنّ مصطلح الملهاة الوعظيّة أشمل وأعمّ، فهو يتّسع لكلّ أنواع الملاهي التي يتقيّد فيها أصحابُها، في بعض الأوجُه، بالمقصديّة الوعظيّة. ويشمل ذلك ملهاة الجادّة، وملهاة السّلوك*، وملهاة الطّبائع* إلخ.

المُمثّل

FR : Acteur
EN : Actor

هو ذلك الكائن العجيب القادر على التخفّي والتّمويه من وراء الأقنعة أو الزّينة الدراميّة*، والذي يشكّل حلقة وصل هامّة بين المؤلّف والمخرج والمتفرّج.

ولقد ظهر لأوّل مرّة، في الحضارة البابلية، وذلك في التّظاهرات الدّينيّة التي كانت تُقام على شرف الإلاهة أنانا, وكان يُسمى "مُمِلْتو». وهي كلمة قريبة جدّا من حيث النّطق من كلمة «ممثّل"في اللّغة العربيّة، كما ظهر لاحقاً في الحضارة الإغريقيّة حين انفصل قائد الجوق* عن بقية المرنّمين ليحاورهم ويجيب الآلهة، فسُمّي بـ«الذي يجيب» Hypocritas. ولعلّ في هذا اللّفظ اليوناني ما يُفيد بأنّ التّمثيل «نفاق» وازدواج وتظاهر، بما أنّ الممثّل يُوهم المتفرّج بأنّه الشّخصيّة* التي يتقمّص. ولذلك كان موقف الكنيسة في بعض الفترات، مناهضا للتّمثيل، مُحقّرا للممثّل.

- الممثّل والتمثّل: بتقمّصه للشّخصيّة*، يقوم الممثّل بما يعرف بالتّمثّل أي التّخلي ظَرفيا عن ذاته والحلول في ذات مختلفة عنه. بعبارة أخرى، فهو يدخل في جبّة شخصيّة* عن طريق المُحاكاة، يظهر في هيئتها، ويتّصف بصفاتها زمن العرض، يُجسّد صوتها الوهمي وحركاتها

المفترضة، ويزرع الحياة فيها انطلاقاً من نصّ المؤلّف ومن الوضعيّات التي يفرضها الإخراج* والتي تَضبط بدورها شروط التّأدية.

ونتيجة لهذا التّحوّل، يحدث أن يلتبس الأمر على المتفرّج في مسرح الإيهام تحديدًا، فيخلط بين شخص الممثّل وذلك الكائن الورقيّ الخياليّ الذي يتقمّص، خاصة إذا ما كان هذا المؤدّي صادقا، وفيّا، متمثّلا له في عواطفه وجزئياته الدّقيقة، حتى أنّ بعض المشاهدين ينسى هوية الممثّل الحقيقية ويطلقُ عليه اسم الشّخصية* التي عرض على الرّكح*.

ويمكن أن يلتبس الأمر أيضاً على الممثّل ذاته حتى أنّه يظلّ مسكونا بالشّخصيّة بعد انتهاء العرض، فيحافظ لفترة على نفس تعابير الوجه ونفس المشاعر.

هذا اللّبس وذلك الإشكال في طرائق التّأدية وعمليّة التّلقّي حديا بالنقّاد إلى التّطرّق إلى الممثّل وإيلائه أهميّة كبيرة. ولقد تناول ديدرو Diderot في كتابه **في مفارقات الممثّل** Paradoxe sur le comédien، إشكاليّة الحلول في الشّخصية والتّماهي معها أو أخذ مسافة منها. وخلُص إلى «أن المؤدّي النّاجح هو الذي يسيطر على الشّخصية، يعقلن ما يقول ولا يكتفي بما يشعر، وإلاّ انحرف وفقد صفة الفنّان». ويفترض هذا التّوجّه انطلاق الممثّل من «بناء منسجم ومن نموذج مجرّد يُمكّن من تأدية ناجعة». ولتوضيح هذه المفارقة الضّرورية التي تفرضها متطلّبات التّمثل، ضرب ديدرو مَثَلَ الطّفل الذي يختفي وراء قناع* مخيف يرعب به أقرانه في حين أنّه يضحك من وراء ذلك القناع*.

ردّ ديدرو بهذا الطّرح على المنظّرين ونقّاد المسرح الكلاسيكيّ* أمثال بوسياي Bossuet الذين يدعمون التّماهي ويؤكّدون على وجود هوية مشتركة بين الممثّل والشّخصية*، يبحث عنها الممثّل، فيجدها بالعودة إلى ماضيه.

وفي المسرح الحديث ومع تطوّر المقاربات الجماليّة وطرائق التّكوين، أُعيد النّظر في التّمثّل، وفي علاقة الممثّل بالشّخصية* والدّور أصلا. وبرزت فوارق نورد بعضها للتّدقيق والنّجاعة الإجرائية:

فرّق لويس جوفي Louis Jouvet بين «الممثّل المتجرّد» و«الممثّل غير المتجرد». وبيّن أنّ الأوّل قادر على الانفصال خياليا عن جسده وواقعه الماديّ زمن العرض، ليحلّ في الشّخصيّة حتى تنصبّ فيه، ممّا يزيد من طاقته الإبداعية، إذ يمكن أن ينهض بكل الأدوار، على خلاف الممثّل غير المتجرّد الذي لا يقدر على ذلك، فتقتصر مسيرته الفنيّة على أدوار محدودة.

أما فالار نوفارينا Valère Novarina، فقد عبّر بطريقة شعرية عن التّمثل والممثّل حين قال: «إنّ الجميع يرى ذلك ولا أحد يجرُؤ على قوله، فالممثّل حين يؤدي دوره» يرفض «العيش في جسده المفروض عليه إذ يشكّل تهديدا يجب أخذه على محمل الجدّ»، لذلك يتوجّب الانفصال عنه زمن العرض وفسْح المجال «لجسد جديد»يريد أن يتكلّم وأن يُعبّر.

بتثوير هذه المفاهيم أصبح الممثّل أكثر قدرة على أخذ مسافة من الدّور والشّخصية لأداء حِرَفيّ أنجع، إذ لم يعد مجرّد قناة أوحامل تُكأة يتقيّد بالنّص، ويردّده كالبّبغاء أو دُميةً عملاقة تأتمر بأوامر المخرج، بل يغدو مؤوِّلا مُسهما في بناء المعنى ومقروئية العمل ككلّ.

علاوة على هذه المُواصفات، لم يعد الممثّل مجرّد متلفّظ ولكن حاملا لجملة من العلامات غير اللّغوية المرئية والحركية، مشاركا في بناء العرض بروحه وجسده، آلةِ الإيقاع العجيبة تلك، التي تتحول إلى فضاء حامل لأجزاء من الزّخرف* كما في بعض العروض. باختصار شديد تحول الممثّل في اشتغاله على النّص إلى مسؤول مُنتج يقدم خطاباً حركيا ركحياً يعاضد القناة اللّغوية أو يعارضها. - تكوين الممثّل: تحقيقا للكفاءة والحِرفيّة المطلوبة كان من الضّروري تكوينُ الممثّل وتمكينه من تعليم مخصوص في حلقات وتربّصات تُقام للغرض فضلاً عن تكوينه الأكاديميّ. وقد كان التّكوين، في القرن التّاسع عشر ومع ظهور الإخراج* مرتكزا، حسب بول شارفي Paul Charvet، على التّدرّج بالممثّل لاستيعاب الشّخصية ورسم صورة لها في ذهنه، وذلك انطلاقاً من توصيف ملابسها ومن تحسّس سماتها الفيزيائية حتى يتمكّن من السّيطرة على الدّور قبل تأديته وبلوغ مرحلة التّعبير. واستُعملت لذلك تقنيات القناع الحيادي والقناع النّصفي.

وقد خالف ستانيسلافسكي Stanislavski هذا التمشّي الذي لم يول عناية كبيرة للمشاعر، فعارض بالخصوص طرح غوردن كراغ Gordon Craig الذي أراد أن يجعل من الممثّل دمية كبيرة تقوم بدور حيادي يستبعد أيّ إعداد نفسيّ للدّور.

ركّز ستانيسلافسكي على ضرورة التّفاعل بين عالم الشّخصية وعالم الممثّل الدّاخلي، وبيّن أن على الممثّل التّلبس بالشّخصية التي سيتقمص انطلاقاً من «ذاكرته الانفعاليّة». واقترح لذلك تقنية «الأعمال الفيزيائية « أو الجسديّة المتمثّلة في الإيماء والارتجال والتي تُمكّن من خلق حالة إبداعيّة تساعد على فهم الشّخصية*، واكتشاف دواخلها قبل معايشتها وتشخيصها.

في هذا السّياق شدد انطونان أرطو A. Artaud بدوره، على محوريّة العواطف في تكوين الممثّل. وبيّن أنّه يتوجّب عليه القيامُ بتمارين مكثّفة لبلوغ درجة «الكمال العاطفي» لذي تطغى عليه مسحة صوفية ورمزية كبيرة كما يُستشفّ ذلك من المسرح البالينى والشّرقي عموماً.

من ناحيته واصل ميرهولد Meyerhold هذا الطّرح إذ ربط المشاعر بالحركة الجسديّة ولكنّه أخضعها للبيوآلية* التي تُحصّن الممثل ضد المتغيّرات والاضطرابات النّفسية والحسيّة.

الممثّل البديل

FR : Doublure

EN : Lining

يحدث أن يَجِدَّ طارئ يتعذّر بمُوجبه على الممثّل* الرّئيسي مواصلة سلسلة العروض المبرمجة لدوافع شتّى (أسباب صحيّة أو عائلية،

عدم وفاء المُشغّل بالالتزامات أو سعي الممثّل* إلى تغيير أحد بنود العقد إلخ).

ولدرْء ما قد ينجم عن هذه الوضعيّات من مسّ بمصداقيّة الفرق المحترفة والتّأثير على مداخيلها، يلجأ بعضها إلى ممثّل بديل لتعويض الممثّل* الرّئيسي في مثل هذه الحالات الطّارئة.

ويتمّ التّعويض في بعض الصّور بطريقة استباقيّة، عندما تتوفّر لدى مدير الفرقة معطيات مؤكّدة مفادها أنّ الممثّل* الرّئيسي غير قادر على مواصلة عمله، فيُكلّف وقتئذ أحد أفراد الفرقة بحفظ الدّور احتياطيّا.

كما يقع التّعويض، في حالات أخرى، بطريقة بَعْدية، عندما تُفاجأ الفرقة، فتلجأ لممثّل بديل من خارجها، على أن يكون له من القدرة والخبرة ما يؤهّله لحفظ دور الممثّل الرّئيسي واعتلاء الرّكح* مكانه في وقت وجيز..

ممثّل الخاصّة

FR : Acteur de société

EN : Circle actor

شخص من أعيان القوم شديد الولع بفن التّمثيل، يتعاطى هوايته أمام جمهور محدود العدد في دوائر النّبلاء المُغلقة (ر. هوس المسرح).

ويُعدّ ظهور هذا الصّنف من الممثّلين في القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر إفرازًا مباشراً ونتاجاً حتميّا لانغماس طبقة النّبلاء في تلك الحقبة الزّمنية، في أشكال التّرف والظّرف المتعدّدة.

ويُعزى ذلك أيضاً لتقوقعها حول ذاتها جرّاء تآكل نفوذها السّياسي.

الممثّل الرّديء

FR : Cabotin

EN : Ham actor

ينسحب هذا التّوصيف على كل ممثّل* لا ينسجم أداؤه مع المقاصد العامّة للعرض المُقدّم، فالرّداءة في حقيقة الأمر لا تتأتّى بالضّرورة من عدم القُدرة على التّأدية – وإن كان هذا المعنى واردا في بعض الحالات – وإنّما مردّها إجمالاً، انعدام المواءمة والتّناغم مع أداء المجموعة، وإدخال نوع ما من الضّبابية على مقروئية العرض في بعض أجزائه على أقلّ تقدير. وهذا ما يحدث مثلاً عندما يجعل الممثّل من الشّخصية* أو الدّور الذي يسند إليه مطيّة لإبراز قدراته الذّاتية؛ كأن يسعى إلى الإبهار في أداء الحركة الصّوتية المفخّمة والحركة الجسديّة الأنيقة؛ في حين أنّ المسرحيّة المُقدّمة تتنزّل في خانة الهزل الوضيع الذي يتنافى مع هذا الأداء*. وفي ذلك يكمن الإخلال.

الممثل غير المتجرّد

FR: Acteur incarné

EN: Incarnated actor

(ر. الممثل).

الممثل المأساتيّ

FR : Tragédien
EN : Tragic actor

هو ممثّل* له من السّمات الخلقيّة والخصائص الصّوتية ما يؤهله لتقمّص الأدوار المأساويّة والتّخصّص فيها.

من الصّفات التي يجب أن يتميّز بها الممثّل* في المسرح الكلاسيكيّ*، مثلاً، امتلاكه لقدرات تمكّنه من التأدية المفخّمة على مستوى الصّوت والحركة.

على أنّ مثل هذه المواصفات لم تعد ضروريّة للنّهوض بدور مأساويّ، ويعود ذلك إلى وجود طرائق أخرى عديدة، إضافة إلى القدرة على التأدية، تؤهّل للتّخصّص في مثل هذه الأدوار.

المُمثل المتجرّد

FR : Acteur désincarné
EN : Disembodied actor

(ر. الممثّل).

المُمثّل المتحمّس

FR : Acteur à panache
EN : Warm actor

يتمتّع البطل المتحمّس بجمال المظهر وحسن الإلقاء الذي لا يخلو من التّفخيم والحركة الرّشيقة المفعمة بالأحاسيس؛ فهو يملأ الرّكح* حركة دائبة وإبداعا وجاذبيّة وكأنّما تملّكه كائن غريب ومنحه طاقة لا تنضب؛ علما أنّ الأدوار التي تُسند في البداية إلى هذا الصّنف من الممثّلين كانت في مُجملها مقترنة بأجناس مسرحيّة تستوجب تأديةً حماسيّة ذات شحنة عاطفيّة كبيرة كالمشجاة والدراما الرّومنسية*. ولهذا ترسّخت في المخيال الشّعبي هذه الصّورة النّمطية. لكن مع مرور الوقت، وبتغيّر أفق انتظار* المتفرّج، لم تعد هذه النّوعية من الممثّلين ترتبط وجوبا بالسّمات الخلقيّة، وإنّما بالإجادة في الأداء* تحديداً.

الممثّل المُتخشّب

FR : Acteur de bois
EN : Impassive actor

يُطلق أهل الاختصاص هذه التّسمية استعاريّا على فئة من الممثّلين، تتقيّد حرفيّا بأوامر المخرج وتُؤدّي أدوارها بطريقة تجعلُها أقرب إلى الدّمى منها إلى الآدميّين. ويترسّخ هذا الانطباع في ذهن المتفرّج عندما يتبيّن أنّ جسد الممثّل* تُعوزه اللّدانة وانسيابُ الحركة، وأنّ الأصوات التي تصدر عنه كأنّها تنبعث من إنسان آليّ.

على أنّ هذا التّخشّب يمكن أن يكون، في غير هذا الموضع، هدفًا في حدّ ذاته كما في المسرح الحديث، مثلاً، حيث تُصبح مواصفات الممثّل* هذه، لا مؤشرا على خلل في التأدية وإنّما دليل على تشيئة الإنسان عموماً في المجتمع المعاصر.

المُمثل المَخْفي

FR : Comédien hors - champ

EN : Off - stage character

تستوجب بعض الوضعيّات الدراميّة اختفاء الممثّل* ليؤدّي ما خُصّ به من مخاطبات، لا من على الرّكح* كغيره من الممثّلين، وإنّما من مكان آخر لا تصل إليه أنظار المتفرّجين كخفايا الرّكح.

للإشارة، يمكن أن يلتبس مدلول هذا المصطلح بمفهوم الصّوت الخارجيّ. * والحقيقة أنّه رغم التّقاطع بينهما ولو جزئيّا، يبقى المصطلح الثّاني أعمّ وأشمل.

الممثّل المُستقطِب

FR: Acteur à recette

EN: Bankable actor

ممثل* نجمٌ، ذائع الصيت، تعتمده الفِرق المسرحيّة في عروضها لاستقطاب الجمهور وتحقيق مداخيل إضافيّة. إلاّ أنّ مثل هذا التّوظيف لم يعد مُجديا لوحده باعتبار أنّ الفرجة هي عمل متكامل يرتكز، لا على قيمة الممثل* وصيته فحسب، وإنّما على توفّر عناصر إضافيّة فنيّة وتقنية كثيرة من إضاءة* ومؤثّرات صوتيّة وزُخرف* وغيره.

المُمسرِح

FR : Didascale

EN : Didaskalos

أُطلق هذا الاسم في المسرح الإغريقي القديم على معلّم الفنّ المسرحي.

ومع تطوّر شكل النصّ المسرحيّ وانشطاره إلى طبقتين: حوار* وممسرحيات، تطوّرت دلالة المُمسرِح الذي تحوّل من شخص خارج النّص وظيفتُه التّعليم المسرحيّ والإعلام إلى كائن ورقي ومجرى قولٍ مقامُه من المؤلف الدّرامي مقام الرّاوّي من الكاتب الرّوائي. ولقد سمّي بالمُمسرح لأنّه ينشئُ نصّ المُمسرحيّات.

يحدث أن يقع خلط بين المُمَسرِح والكاتب رغم وجود نقاط اختلاف بينهما:

يمكن رصد حضور المؤلف في التّوطئة والعنوان والتّذييل الأجناسي (ملهاة* في ثلاثة فصول مثلاً، مسرحيّة رعوية) والعناوين البينيّة (إسناد عنوان لكلّ فصل*).. كما يمكن استجلاء حضوره في المُمسرحيّات الحافّة («كهوامش في العرض والإخراج» التي تفتتح مسرحيّة **مغامرة رأس المملوك جابر** لسعد الله ونوس).

أما المُمَسرِح الذي يفوّضه الكاتب الدراميّ ليتكفّل بكل ما يهُمّ التّلفظ وطرائق تجسيده، فيظهر بالأساس في المُمسرحيّات داخل النّص، والمتعلّقة بالزّخرف* والإضاءة* والموسيقي واللّباس* والزّينة الدراميّة* والحركة والتأدية. وهو ينشئ خطاباً يوضّح شروط إقامة الحوار*

وتجسيده على الرّكح*، خطاباً يلتزم به المخرج أو ينحاد عنه.

المُمَسرحيّة

FR : Didascalie

EN : Didascalia

يتميز النصّ المسرحيّ على خلاف النّصوص الرّوائية أو الشّعرية بسماكة ثابتة تَرشَح في بنيته أو معماره من خلال التّشظّي، فهو يتركّب من طبقتين مختلفتين على المستوى الطّباعي ومصدر القول:

- مُمسرحيّات تُكتَب عادةً بحروف طباعيّة صغيرةٍ أو مائلةٍ، أو توضع بين ظفرين، عندما تتخلّل النّص وتأتي على لسان المُمَسرِح* في هذه الحالة.
- وحوار* يُكتب بحروف أكبر ويَرِد على لسان الشّخصيات بتفويض من المؤلف.
- وتُسمّى الطّبقة التي نحن بصددها بالمُمَسرحيات أي ما به يتمسرح النصّ. وهي محكومة بحتميّة معيّنة، فقدرُها على عكس الحوار*، ألاّ تقال من قِبل الممثّل*، بما أنّها مرشّحة كي تتحول إلى علامات بصريّة.

تُكوّن المُمسرحيات نصّا مُوازيا حسب جون ماري طوماسو J. M. Ttomasseau أو مصاحبا ينطلق من خارج النّص ويساهم في عتباته، ثم يصحب الحوار* تدريجيّا حتى النّهاية ليَعبُرَه إلى الرّكح*، فهو عتبة ونصّ مصاحب ونصّ عابر في ذات الوقت.

وفي ما يتعلّق بالتّبويب، تتعدّدُ الصّيغ باختلاف المعايير وزوايا النّظر، وهذا ما يفسِّر طفرة التبويبات، ولكن المعايير الأكثر تداولاً هي موقعُ المُمسرحيّة في النصّ، وطبيعتُها ووظيفتُها.

إجرائيّا يمكن أن تُقسّم الممسرحيات حسب المعيار الأوّل إلى: استهلاليّة وخِلاليّة.

أ – الممسرحيات الاستهلالية وتَهمّ:

- العتبات، ومنها العنوان والتّذييل الأجناسيّ، وهما يحدّدان عَقد القراءة والتّأويل، ويُبرزان المنطلقات التي اتّبعها القطب الباثّ، ويُصوّغان كيفيّة استقبال القطب المتلقّي للأثر.
- الممسرحيّات الحافّة وسُمِّيت كذلك لأنّها تتموقع خارج المسرحيّة من ناحية وتحفّ بها من ناحية أخرى. وهي تنهض بوظيفة ميتالغويّة، إذ تُفسّر الفنيّة الدراميّة المتّبعة وتعلّلها، وتقترحُ توجّها معيّنا في الإخراج*.

إضافة إلى ذلك، يمكن أن تتعرّض إلى موضوع المسرحيّة والأحدوثة وإلى انتقاد المناوئين في ما يتعلّق ببناء بعض الشّخصيات على سبيل المثال.

- قائمةُ الشّخوص: تبوّب هي الأخرى في الممسرحيات الاستهلالية. وهي لا تتقيّد بمنوال قارّ موحّد يتّبعه المؤلّفون، بل تأتي في صِيغ متعدّدة. وتكون من حيث المحتوى إمّا مُقتضَبة، تقتصر على أسماء الشّخصيات دون معلومات إضافية، وإمّا مُسهِبة في التّوصيف بذكر الجنس والعمر والانتماء الطّبقي إلخ.

وفي ما يتعلّق بالشّكل، تكون هذه الممسرحية مغلقةً عندما يضبط فيها الكاتب عدد الشّخصيات بدقّة، ومفتوحةً كما هو الحال في المسرح التّاريخي* مثلاً، حيث تأتي بعض الشّخصيات الثّانوية عامّة (جنودٌ، خدمٌ...)، ويُترك للمخرج تحديدُ عددها، حسب ظروف الفرقة المادّية، ومقتضيات العرض.

- ممسرحيات التّأطير الكبرى: هي ممسرحيات تُؤطّر أحداث المسرحيّة ووقائعها، في الزّمان والمكان، فترد على هذا النّحو، كما في الممسرحية التي تفتتح نص **من أجل بياتريس** لعلي اللواتي: «إسبانيا سنة 1634».

ب - الممسرحيّات الخِلاليّة. إذا كانت الممسرحيات الاستهلالية حافّة بالنصّ، فإنّ الممسرحيات الخلاليّة كما يسمّيها البعض، أو الدّاخلية كما يسمّيها آخرون، هي التي تمتدّ على كامل النصّ من البداية إلى النّهاية، وتُعنى بالتّلفّظ وسُنن العرض.

علاوة على معيار التّموقع أوالتّموضع، توجد تبويبات أخرى تأخذ بعين الاعتبار طبيعة المُمسرحيات ووظيفتها.

وقد قسم ميخائيل ايزاكاروف Michael Issacharoff المُمسرحيات باعتماد هذين المعيارين إلى أربعة أقسام:

- الممسرحيات الحافّة، وقد فصّلنا فيها.

- الممسرحيّات الحرّة وهي الإرشادات التي لا تتوجّه إلى المخرج ليُترجمها حسب السُّنن الرّكحية، إذ يستحيلُ تحويلُها، بل إلى القارئ. والهدف من ذلك استعمالُها في بعض الحالات لإقامة علاقة تضادّ مع الحوار*، وفي صور أخرى لإضفاء جوّ من الفُكاهة والتّندّر كما في المُمسرحية التي تفتتح **المغنية الصّلعاء** ليونسكو Jonesco, La Cantatrice chauve -

- الممسرحيّة التّقنية وهي ممسرحيّة مُوغلة في المُعجم التّقني لا يفهمها إلاّ أهل الاختصاص.

- المُمسرحيّة الطّبيعية وهي المُمسرحيّة الموجّهة للقارئ والمخرج على حدّ السّواء. وسُمّيت بالطّبيعيّة لأنّها مُتناغمة مع الخطاب المسرحيّ* في مُكوّناته. وقد قسّمها إزاخاروف من حيث الوظائف إلى:

أ - ممسرحيّات لُغوية تتّصل بالتّلفّظ (من يتكلّم؟ إلى من يتّجه بالقول؟ أين؟ وكيف؟) وتحتوي على:

- المُمسرحية الاسمية وهي التي تَسبِق المُخاطبَة* وتحدّد مصدر القول أو هويّة المتكلّم.

- المُمسرحيّة الموجَّهة وتُستعمل لتخصيص أحد المتحاورين بفحوى الكلام، وذلك بالأساس في الحوارات الثّلاثية والمُتعدّدة. وترد على هذا النّحو: «الشّخصيّة أ مُخاطبة الشّخصية ج». كما ترد أيضاً في الحديث الفرديّ* حيث يكون مصدر القول ومتلقّيه واحدا.

- الممسرحية الظّرفية وهي التي تَضبِط إطار التّحاور ومكانه. وترد هذه المُمسرحيّة المكانيّة إمّا في بداية المشهد عند تعدّد

الفضاءات أو في بداية الفصل* عندما يكون الفضاء بما يحتويه من زخارف واحدا، كما في المسرح الكلاسيكي*.

- الممسرحية التّصويغيّة وتهُمّ صيغ التّأدية وطرائق القول (مُقهقهًا، بإرادةٍ كاليقين...). وتساعد دراستها في النّص على تحديد انتمائه الأجناسيّ، فتصويغُ القول في المشجاة مختلفٌ عن مثله في المغناة الهزلية* على سبيل الذِّكر.

ب – ممسرحيات غير لغوية وتسمّى أيضاً بالمرئيّة أو السّينوغرافيّة وتهُمّ العرض فقط. ويعني القسم الأوّل منها الممثّل* من حيث مظهره الخارجيّ وخطابه الحركيّ (الزّينة الدراميّة*، القيافة، التّمثيل...). ويندرج في ذلك ما يُعرف بالسُّنن الحركيّة والسّنن اللّباسيّة. أمّا القسم الثّاني فيضمّ كلّ الممسرحيات المتّصلة بالضّجيج المُصطنع* والأضواء إلى غير ذلك من المؤثّرات والأنظمة الدّالة.

- علاقة الممسرحيات بالحوار*: رغم اختلاف الممسرحيات عن الحوار فإنّها تقيمُ معه علاقات متنوّعة وضروباً شتّى من التّفاعل، لعلّ أهمّها:

- علاقة الإطناب عندما تحتوي الممسرحيات على إرشادات أو معلومات تُوجَد في الحوار*، فيأتي ذلك بمثابة التّأكيد.

- علاقة التّكامل وتتمثّل في تقديم المُمسرحيّات لمعلومات يفتقر إليها نصّ الحوار، ويتوقّف فهمه عليها. وما يؤكّد ذلك هو عسرُ فهم بعض مقاطع مسرحيّات أرسطوفان وبلوطس وتيرنس لخلوّها من المُمسرحيّات.

- علاقة التّناقض وتظهر في نصوص أقطاب المسرح الجديد (ر. المسرح العبثي) الذين قوّضوا أُسس الكتابة الكلاسيكيّة القائمة على التّناغم والمعاضدة بين الممسرحيات والحوار*، وعوّضوها بالتّوتر والقطيعة إلخ، فظهر ما يعرف باللّامُمسرحية*.

وتعتبر القراممسرحيات – وهي العنوان الذي اختاره ايزاكاروف في باب من أبواب كتابه **فُرجة الخطاب** – مدخلاً منهجيّا يُساعد الدّارس على كيفيّة قراءة الممسرحيات في النصّ الدراميّ* أي رصدها وتبويبها بالشّكل الذي بيّنا، كما يُمكّنه من زاوية نظر يتبيّن من خلالها اشتغال نصّ الممسرحيات في علاقته بالحوار* للوقوف على أشكال التّرابط بينهما.

المُمسرحية الاستهلالية

FR : Didascalie initiale

EN : Initial didascalia

المُمسرحية الاسميّة

FR : Didascalie nominative

EN : Nominative didascalia

(ر. الممسرحية).

مُمسرحية التأطير الكبرى

FR : Macrodidascalie de bornage

EN : Macrodidascalia of demarcation

(ر. الممسرحية).

المُمسرحية التصويغية

FR : Didascalie mélodique

EN : Melodic didascalia

(ر. الممسرحية).

المُمسرحية التقنية

FR : Didascalie technique

EN : Technical didascalia

(ر. الممسرحية).

المُمسرحية الحرّة

FR : Didascalie autonome

EN : Autonomous didascalia

(ر. الممسرحية).

المُمسرحية الخلالية

FR : Didascalie interstitielle

EN : Interstitial didascalia

(ر. الممسرحية).

المُمسرحية السينوغرافية

FR : Didascalie scénographique

EN : Scenographic didascalia

(ر. الممسرحية).

مُمسرحية العتبات

FR : Didascalie du seuil

EN : Didascalia of thresold

(ر. الممسرحية).

المُمسرحية غير اللّغوية

FR : Didascalie non verbale

EN : Non verbal didascalia

(ر. الممسرحية).

المُمسرحية الضّمنية

FR : Didascalie implicite

EN : Implicit didascalia

(ر. الممسرحية).

المُمسرحية الظرفية

FR : Didascalie locative

EN : locative didascalia

(ر. الممسرحية).

المُمسرحية اللّغوية

FR : Didascalie verbale

EN : Verbal didascalia

(ر. الممسرحية).

المُمسرحية الموجَّهة

FR : Didascalie destinatrice

EN : Intended didascalia

(ر. الممسرحية).

المَمْسك الحواريّ

FR : Antilabe

EN : Antilabe

صورة بلاغيّة في النصّ الدراميّ* الشعريّ تتمثّل في تجزئة البحور الطّويلة إلى مقاطع مستقلّة يُكوِّن كلّ منها ردّا مُقتضبا على المقطع الذي سبقه أو يكون امتداداً له.

وسُمّي هذا البناء بالممسك الحواريّ لأنّه يفترض وجود أكثر من متلفّظ، يمسك كل منهم مجازيّا بردّ محاوره ليبني عليه. وهو يهدف إلى تطويع البيت في النّظم الشّعري حتى يستجيب لطبيعة الحوار* وإيقاعه. ويتجلّى هذا البناء في ما يُعرف بالبيت الشّعري المتدرّج.

المُناوَبـــــة

FR : Alternance

EN : Alternation

يعني اللّفظ تتابعًا مُنتظمًا أو تعاقباً لعنصرين أو عدّة عناصر. والمناوبة هي آلية من آليات البناء والتأليف، ارتبطت بحقول معرفيّة كثيرة، وأنماط إبداعيّة مختلفة من ضمنها المسرح. يمكن رصد هذه الآلية على مستوى الوحدات الصّغرى (الجُملة، البيت، المخاطبة المسهبة*، المشهد) حيث تقع المزاوجة بين البحور الطّويلة والقصيرة، أو بين ردود جادّة متشنّجة، وأخرى منفلتة هزليّة. كما يمكن رصدها على مستوى النّص. ويتجسّد ذلك في تناوب السّرد والحوار* كما الأمر في **الحمّال والبنات** لعز الدين المدني، أو المراوحة بين الحبكة* العاطفيّة والحبكة السّياسية كما في الدراما الرّومنسية*. وتظهر المناوبة أيضاً في تعاقب الفواصل الموسيقيّة والمشاهد المسرحيّة.

يستعمَل اللّفظ إضافة إلى هذه الصّيغ للدّلالة على تناوب العروض أي تعاقبها في نفس اليوم ونفس الفضاء، مع المراوحة بين المسرحيّات الجادّة والخفيفة مثلاً أو تقديم مسرحيّات لأكثر من مؤلف.

المُنــاوئ

FR : Opposant

EN : Opponent

لا يختلف دور المناوئ عن دور الشّخصية المضادّة*، فكلاهما يسعى إلى عرقلة البطل أو من يحلّ محلّه بشكل من الأشكال.

أمّا بنيويا، فيختلفان على عدّة أصعدة. فإذا كانت الشّخصية المضادّة لا تحيل إلاّ على العاقل، فإن المناوئ، باعتباره بنية مجردة يشمل العاقل وغير العاقل على حد السّواء.

من ناحية أخرى، إذا كان وجود المناوئ في النّص ملازما بالضّرورة لتواجد المساعد حسب ما يقتضيه النّظام الفواعلي*، فإنّ الأمر ليس كذلك بالنّسبة للشّخصية المضادّة.

المناوير الأرضيّة

FR : Trainée

EN : Trainee

يستعمل هذا المصطلح في معجم الإضاءة* مرادفا لحمّام السّيقان*.

المنطوق والمسكوت عنه

FR : Dit et non dit

EN: Said and unsaid

يتحدّد اختيار صيغ الكلام وطرائق التّخاطب الكتابيّ والشّفاهيّ على حدّ السّواء، على ضوء عناصر كثيرة يمكن اختزالها في وضعيّة التّلفظ التي تشمل في ما تشمل، علاقة الباثّ بالمتقبّل، فإمّا أن يتضمّن الكلام معاني صريحة ومباشرة، وهذا ما تستوعبه الكلمة الأولى «المنطوق» في هذا المصطلح المركّب، وإمّا أن يُحمّل معاني يقع التّلميح إليها، فتُقرأ ما بين السّطور. وهذا ما تفيده عبارة» المسكوت عنه». للإشارة، يحدث أن يُصوّغ الحوار* بأشكال مختلفة حسب المواقف التّحاورية*، فيتناوب في هذه الحالة التّصريح والتّلميح. وإذا كان «المنطوق» واضحا في ذهن المتلقّي ولا يطرح إشكالات في الفهم والتّواصل، فإنّ إدراك «المسكوت عنه» مرتهن بقدرة المتقبّل اللّغوية على فهم صيغه وسياقاته ومقاصده.

وللتّذكير، فإنّ من أوْكد الشّروط التي يجب توفّرها لإقامة الحوار* هو مبدأ التّعاون بين المتحاورين الذين يقبلون طواعيّة أو مُكرهين، توجيه الحوار* وِجهة ما، في وضعيّة الانطلاق على الأقلّ. وفي هذا السّياق ولدوافع كثيرة، يلجأ أحدهم في لحظة ما، إلى تحميل كلامه معاني لا يريد الإفصاح عنها، من باب الحذر أو المخاتلة، أو من باب الحياء والتّعفف. وهذا ما يسهل معاينته لا في الأحاديث اليومية فحسب، وإنّما مثلاً في المشاهد المسرحيّة التي يوضع فيها الأسياد والخدم وَجْها لوجه، حيث تلجأ الفئة الأخيرة، بدوافع شتّى، إلى طرق ملتوية في التّعبير، وأساليب ماكرة لا يدركها الأسياد دوما.

في ما يتعلّق بالأدوات والوسائل الموظّفة للغرض، وفي غياب دراسات أكاديميّة معمّقة تأتي على كلّ الجوانب البلاغيّة والأسلوبية واللّغوية والمعجمية وغيرها، نكتفي بالإشارة

إلى بعضها كالتّلميح والغموض* المتعمّد أو الإراديّ كأن يُضمّن المتكلّم خطابه حقلين مرجعيين مختلفين إلخ.

المَنظـور

FR : Perspective

EN : Perspectival scenery

(ر. تصميم الرّكح).

المِنوار العاشي

FR : Aveuglear

EN: Blinders light curtain

مجموعة من المصادر الضّوئية، تُثبّت على صدر المسرح وتُوجّه صوب المتفرّجين لتحجب عنهم مشاهدة الرّكح* أثناء تغيير الزّخارف.

المنوار الكاشف

FR : Casserole

EN : Moving projector

من خصائص معجم التّقنيين الإغراق في الاستعارة لا بهدف التّجريد كما قد يتبادر للذّهن، وإنّما قصد التّبسيط والتفكّه وإضفاء روح من الدّعابة تخفف من متاعب المهنة. وهذا ما نجده مثلاً في الملافيظ الفرنسيّة الخاصّة بمعجم الإضاءة*، فالمنوار الكاشف يُكنّى «قِدْرا»، لشكله الدّائري على الأرجح، وقد وقع التّركيز على هذا المعنى، وأُضْمِر معنى الضّوء الذي يُفترض أن يكون أساسياً، لكنّه ظهر في تعبير آخر مرادف تماماً هو «علبة الضّوء». والمقصود بالمُصطلحين المرادفين منوار ساطع يُركّز حسب تصميم الأضواء على نقطة بعينها، أو على ممثّل* لخلق تأثيرات مخصوصة.

المنوار المُتعقّب

FR : Poursuite

EN : Follow spot

منوار سهل االاستعمال، يوجّهه قيّم الإضاءة نحو أحد الممثّلين، فيُحيطه بضوء ساطع يعزله عن بقيّة المتحاورين، أو يركّز عليه في وضعيات بعينها، ويتعقّبه أينما تحرّك على الرّكح*. ويُعزى ذلك لأسباب عدّة منها أهميّة الدّور، أو أهميّة الموقف والوضعيّة التي يوجد فيها البطل، والتي من شأنها أن تكشف دواخله أو تُحدث منعرجا هامّاً في بقية الأحداث.

المُهـــرّج

FR : Bouffon

EN: Buffoon

ترتبط الكلمة اشتقاقيا بجنس الهِرجة* وبالهزل* والإضحاك الهابط المبالغ فيه. ولكنّ الشّخصية* تجذّرت في التّاريخ قبل أن تشدّ الرّحال إلى المسرح، فالمعروف في كتب التّاريخ أنّ المهرّج كان دوما منذ القديم ملازما للملوك والسّلاطين وذوي الجاه، يُسرّي عنهم في البلاطات كلّما ألمّ بهم همّ ثقيل... لذلك كان دوره محوريّا.

ويُشترط في هذه الشّخصية* أن يكون مظهرها الخارجيّ مُضحكا، وكذلك هيأتها وخطابها، فغالباً ما يكون المهرّج قزما يرتدي لباسا* مزركشا بألوان زاهية ومتنافرة، وقلنسوة محلاّة بنواقيس دلالةً على حمقه وبلاهته، أو هكذا يُخيّل. وهو يمشي مشية مضحكة، ويأتي بحركات بهلوانيّة أو بمقالب حتى ينفجر صاحبُ السّلطان ضحكا فيُسرّى عنه.

وكان للسّلاطين والخلفاء العرب مُهرّجوهم، وقد عُرفوا في عهد العباسيين بالسّمّاجة، لما يأتونه من سمج الأقوال والأفعال، وهم أوّل الممثّلين في العالم العربي لقدرتهم الفائقة على تقمّص الشّخصيات التي يحاكون، وعلى تقليد الأصوات بما في ذلك الحيوانات.

وقد ضحّوا كغيرهم، وتعرّضوا للاستلاب النّفسي لإخراج سادتهم من الدّائرة المأساوية، يبكون ليفرح الأسياد ويحقّرون من أنفسهم ليُقهقه هؤلاء وتعود إليهم عافيتُهم النّفسية.

يعني لفظ المهرّج في الغرب مخبولا أو «مختلّ المدارك» (le fou) مجازًا، لما للمهرّج من مبالغة وتجاوز للنّواميس هي إلى الجنون أقرب في الظّاهر، في حين أنّه على قدر كبير من رجاحة العقل والذّكاء والفِطنة، وسرعة البديهة والحكمة حتّى لا يعرّض نفسه للعقاب في ما يأتي به من أفعال وأقوال. ولعلّ صفاته هذه هي التي يسّرت انتقاله إلى عالم المسرح دون عناء. فهو يُتقن التقنّع واللّعب على الظّاهر والباطن، فضلاً عن كونه ممثّلا* في المحصّلة. فهو يُقدّم مادّة هزلية للفُرجة أمام الملك والحاشية. وقد عرفت شخصية المهرّج شأوا كبيراً إذ تقمّصها كبار الممثّلين وحتى الكتّاب الدراميّون أنفسهم لما لها من طرافة وقيمة دراميّة وفنيّة كبيرتين. كما أنّها اتّخذت أبعادا وعرفت استعمالات كثيرة منها الأدوار المحنّطة كالمتشدّق* والكذّاب ونحوه من الشّخصيات الخاوية. وهذا ما يشي به الاشتقاق اللفظي للكلمة الأعجمية المرادفة له في اللغة الإيطالية فلفظ «بوفون» bouffon متأت حسب اللّسانيين من جذر «بوفو» buffo الُمحيل على الممثّل* الذي ينفخ خدّيه ويملأ فمه هواء، دلالة على أنه خاو وأنّه شخصيّة* غير جديّة مَثَلُه مثل الخفّاج الذي يُصعّر خدّه وينفش ريشه كالدّيك ليبيّن شجاعته في حين أنّه رعديد.

لكن وأيّا كانت الدّلالة والاستعمالات، تظلّ شخصية المهرّج فاقعة الحضور، مسرحيّة أو دراميّة بامتياز لطرافتها والتحامها بماهية المسرح.

المهرّج المُضادّ

FR : Auguste

EN : August

يندرج هذا المصطلح في ثنائية الأضداد، إذ لا تتحدّد سمات ووظائف هذا المهرّج إلا في علاقته بآخر نقيض له؛ فخلافاً «للمهرّج الأبيض»الذي يُعرف بجديّته النسبية وأناقته، فضلاً عن زينته الدرامية ولباسه الذي يغلب عليه البياض (وهذا ما يفسّر التسمية)، يتميّز المهرّج المضاد أو «الأحمر» بمخططاته الماكرة لإحباط كلّ ما يأتي به المهرّج الأبيض. أمّا مظهره

الخارجي، فيغلب عليه المبالغة من حيث اللّباس والزّينة الدرامية*: شعر مستعار منفوش أصهب، وأنف مصطنع مكوّر أحمر، واستعمال مفرط للمسحوق الهزلي* وانتعال أحذية ضخمة.

ويعتبر المهرّج المضادّ شخصية معاصرة مقارنة بالمهرّج الأبيض الموروث عن الملهاة المرتجلة*، والذي غالباً ما يلبس إلى جانب كسائه الناصع «القناع القمري» لبيارو.

ولقد مرّ المهرّج الأحمر من السّرك إلى المسرح بداية من القرن الثامن عشر في الأرلوكينيات* والملهاة الإيمائية*.

المواقف التّحاوريّة

FR : Attitudes conversationnelles

EN : Conversational attitudes

انشغل اللّسانيون في العشرية الأخيرة من القرن العشرين، بتحليل الحوار* باعتباره ممارسة اجتماعية ولغوية في الآن نفسه؛ فقدّموا دراسات نظريّة وتطبيقيّة مستفيضة في هذه المسألة، أفضت إلى ظهور كمّ هائل من المُصطلحات، من بينها مصطلح المواقف التّحاوريّة الذي وضعته للتداول أوريكيوني Orecchioni.

ولهذا المصطلح مردوديّة منهجيّة عالية في فهم كلّ المقاطع الحواريّة وتحليلها، سواء كانت أصليّة وطبيعيّة (و المقصود بها تلك التي يُجريها الأشخاص في الفضاءات العموميّة أو الخاصّة) أو مصطنعة وأدبيّة (أي تلك التي ينسبها المؤلّف في عمله الإبداعي إلى شخوصه).

انبنى هذا المُصطلح على فكرة مفادُها أنّ الحوار* يقوم بالضّرورة على مبدإ التّشارك بين الأطراف المتحاورة. وانطلاقاً من هذه الأرضيّة، يوجّه الحوار* إلى واحد من الموقفين التّاليين.

- مواقف تحاوريّة منسجمة، تُستشفّ من خلال سعي كلّ طرف إلى بناء الثّقة مع الآخر أو التّأكيد على ما يجمع بينهما من قيم ورؤى، فيُترجَم التّوافق باستحسان كلّ طرف لفحوى حديث الآخر، أو بإضافة حجج داعمة له ومؤيّدة لطرحه إلخ.
- مواقف تحاورية سجاليّة يحاول من خلالها كلّ طرف إبراز تفوّقه وصحّة طرحه، موظّفا في الغرض شتّى الوسائل اللّغوية والبلاغيّة وغيرها كالنّفي والاستدراك والأسئلة الإنكارية والسّخرية وكَيْل التُّهم والشّتائم.

للإشارة، إنّ الإقرار بأنّ المواقف التّحاوريّة تكون إمّا مُنسجمة أو سجاليّة (صراعيّة)، لا ينفي إمكانيّة وجود الموقفين في نفس المقطع الحواريّ. ولأنّ الحوار* لا يستقرّ في كلّ الصّور على نفس الشّكل، ولا يتّخذ دائماً نفس المنحى، فليس من النّادر أن تعقب المخاطبات القائمة على الانسجام مخاطبات صداميّة وعنيفة جرّاء زلّة لسان مثلاً.

على صعيد آخر، إنّ ما يتهدّد الحوار* هو المغالاة في الانسجام أو في الصّراع. تقول أوريكيوني في هذا الصّدد «يقود الصّراع المفرط إلى موت (إنهاء) التّحاور والمتحاورين، كما يفضي الانسجام المفرط إلى الموت (الصّمت)».

إجرائيّا، أصبحت هذه النّظرية منهجا جديدا لمقاربة الخطاب المسرحيّ*، وهي منهجيّة تمتاز ببساطتها ونجاعتها الفائقتين، فبمجرّد أن يتوصّل القارئ، انطلاقاً من القرائن النّصية، إلى ضبط المقصديّة الخاصّة في كلّ مخاطبة* (النّفي، التّأييد، الزّجر، الاستحسان، التّهكم إلخ...) يكون قادرا على إدراك نوعيّة العلاقة بين المتحاورين من جهة، وطبيعة الحوار* (حوار الطرشان، سجال) ورهاناته (التّحريض على الفعل، المساءلة لاستجلاء الحقيقة) من جهة أخرى.

أمّا على المستوى النّظري، فقد تفرّعت عن نظرية المواقف التحاوريّة دراسات أكاديميّة في مجال اللّسانيات تناولت مواضيع طريفة وغير مطروحة من قبل كدراسة الشّتائم في الخطاب عموماً.

مُولّدات العرض

FR : Matrices de représentativité

EN : Matrix of representation

انطلقت آن إيبارسفلد Anne Ubersfeld من فرضيّة بحثٍ لتخلُص إلى حقيقة تناوبَ على إثباتها وتدعيمها نقادٌ كثيرون في ما بعد، أمثال رنغاءارت Ryngaert مفادها أنّ كلّ نصّ مسرحيّ يحمل في ثناياه عناصر وعلامات كثيرة ومتنوّعة تُيسّر نقله من المكتوب إلى المرئيّ عبر الأنظمة الدّالة التي يتشكّل منها العرض؛ فبالإضافة إلى الكمّ الهائل من المعلومات والإشارات التي تحملها الممسرحيّات، يستفيد المخرج وفريق عمله، من خصائص الحوار* ونسقه من ناحية، وما يتضمّنه من إشارات إلى بعض اللّواحق* أو الفضاءات وغيره من ناحية أخرى؛ بحيث يمكن القول أنّ كلّ نصّ يحتوي على طريقة إخراج يلتزم بها المخرج إن أراد، أو يعيد النّظر فيها إن رأى خلاف ذلك.

المُومِـــــئ

FR : Mime

EN : Mime

هو الممثّل* القادر على «تحويل غير المرئيّ إلى مرئيّ»: الوضعيّات الدراميّة وسياقاتها، الأحاسيس ودوافعها إلخ، وذلك بالاعتماد فقط على كفاءاته التّواصلية غير اللّغوية الفطريّة فيه أو المكتسبة بفضل تراكم التّجارب أو بالمشاركة في الدّورات التّكوينيّة ذات الصّلة.

لكن قبل أن يستقرّ على هذا المعنى ويثبّت، حمل هذا اللّفظ في حِقب كثيرة من تاريخ المسرح وتاريخ الشّعوب معاني متعدّدة منها ما يتقاطع مع مدلوله المعاصر، ومنها ما يختلف عنه. ففي الفترة اليونانيّة، استُعمل المرادف الإغريقي لكلمة مومئ أي ميموس Mimos بشكل يؤكّد اتّساع حقله الدّلاليّ وثرائه.

الوَجه الأوّل لهذا الثّراء وهذا الاتّساع الدّلالي هو وُروده تارة بمعنى التّعميم، وتارة بمعنى التّخصيص، فإذا كانت كلمة ميموس في مسرحيّة **حاملات القرابين** لأسخيلوس Eshyle, Les Coéfores تعني كلّ من يقلّد أصوات الآخرين، فإنّها في فنّ الشعر لأرسطو Aristote, Poétique، تحيل على الممثّل* الذي له هذه المَلكة.

أمّا الوجه الثّاني لغزارة المعاني المشحونة في اللّفظ، فيتجلّى في استيعابه ثلاثة مداليل في الوقت نفسه؛ أوّلها - المقلّد وثانيها فنّ المحاكاة أو التّقليد وثالثها جنس دراميّ قريب من الملهاة* (ر. المِئماة والملهاة الإيمائية)، يقول بعضهم أنّه من وَضْعِ صوفورون دي سيراكوز Sophoron de Syracuse، وهو شاعر يونانيّ عاش في القرن الخامس قبل الميلاد.

في الفترة الرّومانيّة، كان المومئ متعدّد الاختصاصات إذ كان يجمع بين القُدرة على التّقليد (تقليد أصوات النّساء والحيوانات والعناصر الطّبيعية مثل خرير المياه ونحوه) وإجادة الرّقص والإضحاك.

وإذا حافظ المومئ في الفترتين سالفتيْ الذّكر على معناه الأصلي الذي لا يزال مُتداوَلا، فإنّ العصر الوسيط وسّع بشكل كبير من مدلوله، فأقحم فيه، إلى جانب الممثّل* المقلّد، أصنافًا أخرى كثيرة كالبلهوانيين والمهرّجين الذين كانت تعُجّ بهم السّاحات العموميّة آنذاك.

لكن رغم تغيّر المعاني التي اقترنت بالمومئ في مختلف الفترات، ثمّة خيط رابط بين جلّ الصور التي رُسمت له وهو الجسد باعتباره قناة تواصل لا يُستهان بها كما تبيّنه إبداعات شارلي شابلين وآتيان دي كرو Etienne Decroux ومارسال مارسو Marcel Marceau في التّاريخ المعاصر، وتبرزُه الكتابات النّظرية والأعمال التّطبيقيّة لأمثال مايرهولولد Meyerhold وشلامر Schlemmer وفكتنغوف Vakhtanghov.

المُومئ الأكبر

FR : Archimime

EN : Archimime

ظهرت هذه التّسمية في أعمال سيناكا المسرحيّة وارتبطت، في جنس المِئماة، بالمومئ الرّئيسي الذي يقود الممثّلين في العروض الإيمائية. وهو يضارعهم من حيث المظهر الخارجيّ (رأس حليق، ثياب مخطّطة إلخ.).

أمّا خارج إطار المسرح، فيعني كبيرُ الإيمائيين المومئ الذي يضطلع بالأدوار الأولى في قدّاس المآتم، إذ يلبس الثّياب المميّزة للمُتوفّى ويقلّد تصرّفاته.

ولعلّ ما يفسّر اكتساح الإيماء لكلّ أوجه الحياة، هو حاجة الرّومانيين الماسّة إليه في ذلك العصر للتّعبير عن كلّ الوضعيّات حلوِها ومرِّها.

المئماة والملهاة الإيمائية

FR : Mime et pantomime

EN : Mime and pantomime

لِما الجمعُ في نفس المدخل بين هذين المصطلحين؟ وهل أنّ المِئماة مختلفة عن ملهاة الإيماء؟ أم أنّهما اسمان لنفس المسمّى؟

لعلّ ما يبرّرُ الجمع بينهما، فضلاً عن جذورهما الاشتقاقيّة المشتركة في اللّغة المصدر: اليونانيّة فاللّاتينية واللّغات التي تفرّعت عنهما (الإنجليزية والفرنسية إلخ)، هو تداول هذين المصطلحين بنفس المضمون واعتبارهما مجرّد مرادفين،

وهذا ما ذهبت إليه بعض المراجع المحكّمة مثل الموسوعة العالمية Encyclopédie Universalis عندما عرّفتهما بوصفهما«شكليْن تعبيريّين قائمين على الحركة دون اللّجوء إلى الكلام».

إنّ ما يدعم هذا الطّرح، هو وجود نقاط التقاء بينهما أهمّها التّقليد والخطاب الحركيّ المكثّف. ولكن هذا الطّرح، على أهميّته، يستوجب التّصويب لأنّ هنالك فوارق لولاها لما نحت المعجميون مصطلحين مختلفين.

يكمن الاختلاف في موضوع الإيماء وفي كيفية تصويغ الإشارات الصّامتة وطرق التّواصل والنّفس*.

بخصوص ملهاة الإيماء، فهي تتمثّل في تقليد كلّ شيء: أصوات الحيوانات والنّماذج الاجتماعية المتنوّعة والشّخصيات الشّعبية الطّريفة، معتمدة في ذلك المبالغة حتى أنّها أفرزت في فترات لاحقة شخصيّات هزليّة أو هرجيّة مثل أرلوكان*، تفرّعت عنها أجناس أخرى كالأرلوكانيات*؛ فملهاة الإيماء هي بالأساس مسرحيّة مضحكة متكاملة، تجمع بين التّواصل اللّغوي وغير اللّغوي كما يمكن أن نتبيّنه من بعض الأعمال التي تُقدّم في أنجلترا مثلاً بمناسبة أعياد الميلاد Christmas pantomime التي تجمع بين الحركة البسيطة والواضحة الدّلالة، (يُنتجها الممثّل* فيدركها المتفرّج دون عناء)، والمقاطع الحواريّة المستمدّة عادة من الخرافة وقصص الأطفال.

أمّا المئماة فطابعها الطّاغي هو النّفَس المأساوي. ولئن كانت تعتمد الإشارات دون الاستعانة باللّغة، فإنّها تتحاشى استنساخ الحركة المقلّدة خاصّة في العصر الحاضر. كما أنّها تُغالي في الأسلبة والتّجريد بوصفها «فنّ الحركة الجسديّة»، فتتفنّن في تقطيع الخطاب الحركي إلى وحدات صغرى، فاتحةً بذلك أمام المتلقّي أبواب التّأويل على مصراعيها.

وبالإضافة إلى ذلك، فهي تتخطّى جنس المسرح إلى فنون أخرى كالرّقص حيث تقدّم اللوحات التي تبرز لدانة الجسد وقدرته العجيبة على التشكّل والتّواصل. ونظراً لمردوديّة المئماة وتحرّرها وارتباطها بالخلق والإبداع والبحث الذي لايني، فقد أفرزت أجناسا مُدرجة، حَصَرها بعض النّقاد في الدراما الإيمائية* والمئماة الرّاقصة والمئماة الصّرفة الموغلة في التّجريد.



النّـــجِيّ

FR: Confident

EN: Confidant

هو حافظ أسرار البطل المأساوّي ومُرشده إلى سبل النّجاة، يُقارعه بالحجج دون استعلاء أو ملل ويَصدُقه القول دون تَرفّع أو مُحاباة.

من سماته الفارقة رجاحةُ عقله وإدراكهُ العميق للأشياء، واحترامه اللّامتناهي لثوابت مجتمعه القيمية فكرية كانت أو أخلاقية.

وُظف دور النّجي في المسرح الكلاسيكي* خاصّة لسرد الأحداث الدمويّة التي يتنافى عرضها مع الفنيّة الدراميّة السائدة آنذاك والقائمة على مبدإ اللّياقة*. ولعلّ أحسن مثال على ذلك دور أونون (Oenone) في مسرحيّة **فادرة** لراسين Racine,Phèdre.

والجدير بالملاحظة أنّ ظهور النّجي لا يقتصر على المأساة* بل يتعدّاها إلى أجناس مسرحيّة أخرى كالملهاة* على اختلاف تجليّاتها وتمظهراتها. وفي هذه الحالة يقوم النّجي بدور المربّي أو الخادم* أو التّابع، فتُوكل إليه وظائف يمكن أن تكون مُغايِرة تماماً أو جزئيا للمهامّ التي وقع ذكرها.

النّزال الشِّعري

FR: Jeu parti

EN: Partimen

النزّال الشّعري لعبة فكريّة، أدبية، مُقنّنة ابتدعها، في القرون الوسطى، شعراء محليّون، من النّبلاء ومن عامّة النّاس، اشتهروا بقدرتهم العجيبة على الارتجال في نَظم القصائد، بالإضافة إلى مهاراتهم الفنيّة المتعدّدة كالتأليف الموسيقيّ والغناء وإسهاماتهم الأدبيّة في باب العشق تحديداً، كنظريّة ظرف العشق التي نجد صدى لها في أعمال كثيرة غربيّة وعربيّة على غرار **طوق الحمامة** لأبن حزم.

تتمثّل صورة هذا النّزال أو هذه المناظرة في مبادرة أحد المتباريين بإثارة مسألةٍ خلافيّة تخصّ غالباً علاقة المرأة بالرّجل، مشفوعة بموقفيْن متباينيْن ومذيّلة بدعوة المتباري الثّاني لاختيار أحد هذين الموقفين والدّفاع عنه، بِغضّ النّظر عن قناعاته الشّخصيّة.

وفّرت هذه المنازلات الشّعريّة للجمهور المتابع لها قدرا كبيراً من المُتعة في مختلف الفضاءات (قصور، أسواق، ساحات عامّة) نظراً لما كان يتخلّلها من استفزاز مدروس وتحدّ لطيف ومُقارعة للحجّة بالحّجة.

كما ساهمت، بطريقة غير مباشرة، في إرساء تقاليد جديدة في فنّ التّحاور وتدريب النّاس شيئاً فشيئاً، على تجنّب استعمال اللّغة الفضّة العنيفة في التّخاطب، وتعويضها تدريجيّا بأساليب مُتحضّرة ممّا ساعد على انتشارها.

إن ما يصل النزال الشعري بالمسرح، بغض النظر عن الأشكال التي اتخذها ماضياً وحاضراً، هو ما يتضمنه من مقومات درامية عديدة أهمها الطابع الحواري ومبدأ السجال* والبعد الفرجوي؛فلا غرابة إذن أن يستهوي هذا الشكل المؤلف المسرحي في صياغة بعض المقاطع أو المشاهد.

نَسق الحركة

FR : Tempo

EN : Tempo

نسق الحركة أو إيقاعها هو الحيّز الزّمني الذي يستغرقه إنجاز هذه الحركة، جسديّة كانت أو صوتيّة، بحيث تأتي إمّا بطيئة أو سريعة؛ ففي مجال التّأليف الموسيقيّ والعزف، وهو الحقل الأصليّ الذي ارتبط به هذا المصطلح قبل أن يشمل مجالات أخرى كثيرة، هنالك حالة مميّزة وفريدة، في ما نعتقد، يتزاوج فيها النّسقان، البطيء والسّريع، وهي البناء الطّباقيّ.

أمّا في مجال المسرح، فتجدر الإشارة إلى أنّ المحدّد الرّئيسي للنّسق هو بالأساس محتوى القول وصيغة التأدية. ولهذا، فكلّما تأزّم وضع الشّخصيات المتحاورة وأخذ الحوار* طابعاً سجاليّا حادّا، ارتفع النّسق بالمُوازاة، وذلك بتصاعد وتيرة الأحداث القوليّة أو الفعليّة. في المقابل، كلّما كان الحوار* هادئا – هدوءًا يفرضه المقام، وتستوجبه الحاجة الماسّة للفهم ثم اتّخاذ القرار – إلاّ وجاءت الحركة بطيئة كما يُستشفّ ذلك من وجود المخاطبات المُسهبة التي عادة ما تكون ضربا من ضروب الوَقف.

نشيد التَّيس

FR : Chant du bouc

EN : Goat's song

(ر. نشيد ديونيزوس).

نشيد دِيُونيزوس

FR : Dithyrambe

EN : Dithyramb

نشيددينيّ مَدحيّ اختلفت المواقف والأطروحات حول نشأته، بعضهم يربطه بنشيد التّيس الذي يُحيل على المأساة* في اللّغة الإغريقيّة. وقد ظهر صدفة، حسب رأيهم، إذ علّم ديونيزوس إله الخمر قروياً يدعى إيكاريوس كيفيّة زرع كروم العنب وصُنع الخمور. وصادف أن وجد هذا الأخير تيسا يعبث بمزروعاته، فذبحه وقدّمه قُربانا لديونيزوس. وكان هناك قرويّون يعملون في حقولهم غير بعيد، فتجمّعوا حول القُربان، وأخذوا يرقصون تلقائيّا ويمجّدون إله الخمر (وهذا ما سيُمارسه لاحقاً أفراد الجوق*). بعد ذلك تحوّل هذا التّرفيه إلى حفل سنويّ يُقام

في ذلك المكان، ثمّ إلى قدّاس شعبيّ، ففُرجة عامّة بعد أن تقنّن هذا النّشيد لارتباطه بالمُقدّس. وتحوّلت المعابد إلى مسارح تُقدّم فيها هذه العروض، وكانت اللّبنات الأولى للمأساة* حسب أرسطو.

أمّا أصحاب الطّرح الثّاني فيتصوّرون أنّ هذا النّشيد ظهر لأوّل مرة في القرن السّابع قبل الميلاد، وقد وقع ارتجاله من قبل أرشيلوك Archiloque وهو سكران، فجاء ممجّدا لإله الخمر ديونيزوس، يَذكُر فيه مآثره وسلطانه على النّاس. وقد تميّز هذا النّشيد بالمبالغة في المديح والحماسة.

مرّ هذا النّشيد بمراحل هامّة أفضت إلى تطوره:

- تحوّلَ من نشيد فردي، إلى نشيد جماعّي يُوكل أداؤه إلى مرنّمين يظهرون بمظهر السّاتير، وهي كائنات غريبة كانت ترافق ديونيزوس (ر. الدراما الساتيرية). وكان الجوق* يقدّم رقصات خليعة ماجنة، مصحوبة بعزف على آلة الأولوس.
- بعد أن ألّف فيه كبار الكتّاب أمثال بندار Pindare، تطوّر إلى شكل فنيّ وأدبيّ ثابت، فأُدْرِج في المسابقات الجوقيّة التي كانت تسبق المناظرات المسرحيّة أثناء الألعاب الديونيزيّة الكبرى. وقد تميّز بناؤه بإقامة حوار* بين قائد الجوق* الذي يسرد مآثر ديونيزوس في مقاطع شعريّة وبقية المرنّمين الذين يجيبونه بإعادة الطّالع.

ويمكن اختزال خصائص هذا النّشيد الذي مهّد لظهور المأساة* في النّقاط التّالية:

- إيقاع سريع ومتشنّج إن على مستوى الرّقص أو الإنشاد.
- استعمال معجم وضيع في البداية، ثم أسلوب راق في مراحل لاحقة.
- طغيان المقاطع السّردية التي تحوّلت في ما بعد إلى فعل دراميّ.
- المُزاوجة بين الإنشاد الموكول للجوق* والمقاطع التّمثيلية التي أدخلتها عليه المأساة* في العصر الإغريقي القديم.

نشيد الملهاة

FR : Komedia
EN : Komedia

(ر. الملهاة).

النّص الثّانوي

FR : Texte secondaire
EN : Didascalic text

(ر. النص الرئيسي والثانوي).

النّص الدراميّ

FR : Texte dramatique
EN : Dramatic text

تنسحب صفة الدراميّ على نصّ ما إذا توفّر على جملة من الخصائص في مستوى الشّكل العامّ: حوار* مجزأ إلى مقاطع حسب وحدات التّقطيع* الكبرى والصّغرى (فواصل، أيّام،

لوحات، مشاهد)، وفي مستوى اللّغة التي يجب أن تستوفي ضوابط ومستلزمات اللّغة الدرامية*.

النّص الرّكحيّ

FR : Texte scénique

EN : Stage text

هو مدوّنة الإخراج*، وهو نصّ مكتوب مستفيض ذو طابع وصفي إرشادي، يرد في لغة يستعصي فهمُها على العامّة، نظراً للمُعجم التّقني المعتَمد الضّارب في التّعقيد. زيادة على ذلك، يتضمّن هذا النّص أحياناً، رسوما أو مجسّمات تضبط كيفيّة استغلال الممثّلين للفضاء، وتموقعهم على الرّكح وتسلسل حركاتهم خاصّة حين يقوم المشهد على مقطع راقص؛ فالنّص الرّكحي أو الفرجوي هو، بهذه المعاني، رديف لدفتر الاستدالة أو كرّاس الإخراج. *

النّص الرّئيسي والثّانوي

FR : Texte principal et secondaire

EN : Dialogue and didascalic texte

قسّم رومان إنغاردان Roman Ingarden الخطاب المسرحيّ إلى مكوّنين متوازيين: النّص الرّئيسي أي الحوار* والنّص الثانوي والمقصود به الإرشادات الرّكحية* والممسرحيّات بصفة عامّة. كما شدّد على مبدإ الانسجام بينهما.

يعكس مثل هذا التّبويب موقفاً يُقرّ بعُلوية القناة اللّغوية على سواها. وهي بهذا المعنى عِماد النّص المسرحي إن على مستوى الكتابة أو الإخراج*.

ولقد أثارت هذه المقاربة التّقليديّة والمبسّطة انتقادات واحترازات كثيرة في هذا الطّرح، إذ ركّز قسم من النقّاد مآخذهم على عدم وجاهة ترتيب هذين المكوّنين بهذه الشّاكلة؛ فهذا التّصنيف يَنِمّ، حسب رأيهم، عن مقاربة خاطئة وجهل بحقيقة النصّ، أو نوع من «قصر النّظر». على حدّ عبارة إزاخاروف، تجاه مساحة نصيّة بالغة الأهميّة، يصفها إنغاردن بالثّانوية.

أمّا القسم الثّاني من النقّاد، فقد اعترض أصلا عن الفكرة القائلة بضرورة وجود مكوّنين في كلّ نصّ مسرحيّ. ولعلّ أبلغ مثال يمكن أن يُساق لدعم صواب هذا الموقف هو مسرحية **أفعال بلا أقوال** لبيكيت Beckett, Actes sans paroles، حيث ينتفي الحوار* تماماً ليقتصر النّص على الإرشادات الرّكحية*، كما يُستشف بصريح العبارة، من العنوان. ففي هذه المسرحيّة التي يواجه فيها الممثّل* عالمَا من الأشياء الغريبة، تنتفي اللّغة لتحلّ محلّها وسائل متعدّدة ومتنوّعة من التّواصل غير اللّغوي.

الشقّ الأخير من النقّاد اشتغل على إبراز حقيقة أخرى مخالفة لما ذهب إليه انغاردن، مفادها أنّ التّلازم والانسجام بين النّص الرّئيسي والنصّ الثّانوي هو مجرّد وجه من وجوه التّعالق. صحيح أنّ الإرشادات تُعاضد الحوار* في أغلب الأحيان، لكن هذه العلاقة لا يجب أن تحجب علاقات التّنافر واللّانسجام بينهما في نصوص

كثيرة. ويكفي أن نشير في هذا المجال إلى ما يسمّى باللّاممسرحيّة* والممسرحيّة الحرة.

النّص الضّمني

FR : Sous - texte

EN : Sub - text

أُخِذَتِ العبارة على معنيين مختلفين رغم وجود بعض الرّوابط بينهما؛ يعني الأوّل ما يُشبه النّص المخفيّ الذي يُغذّي الأثر الأدبيّ أو الفنيّ ويُسهم بقسط كبير في تشكّله وبنائه، وبهذا المعنى تصبح العبارة مرادفة لكلمات الأحدوثة والخطاطة وغيرها.

وفي معنى ثان مرتبط بالتّمثيل، تحيل الكلمة على نصّ ينشئُه الممثّل* ذهنيّا ليساعده على تقمّص الدّور. بعبارة أخرى، هذا النّص هو خلاصة عمل تحضيريّ ومعمّق غايته وُلوج كوامن الشّخصيّة* الورقيّة وسبرِ أبعادها الخفيّة. وفي ذلك إقرار بأنّ الأقوال والأفعال المُسندة إلى الشّخصيّة غير مكتملة حتما.

النّص القابل للمسرحة

FR : Texte dramatisable

EN : Dramatizable text

نص سرديّ بالأساس تتخلّله مقاطع حواريّة قصيرة تتضمّن وصفا دقيقا لطرائق القول والحركات المرافِقة لها، فيحلّ هذا الوصف محلّ الإرشادات الرّكحية* أو المُمسرحيّات.

على هذا الأساس، توفّر هذه النّوعية من النّصوص للمشتغلين عليها، مادّة تجعلها قابلة للمسرحة.

النصّ المصدر

FR : Hypotexte

EN : Hypotext

هو النصّ الذي ينطلق منه ويشتغل عليه الكاتب أو المبدع ليولّد منه نصّا آخر. ولا تنسحب هذه التسميّة على النّصوص المكتوبة كالآثار الأدبيّة (قصص، قصائد) فحسب، وإنّما تشمل أيضاً أصنافا أخرى من المصادر.

والملاحظ، أنّ النصوص المقدّسة تدخل هي الأخرى في دائرة النّصوص المصادر. ولقد نهل الكتّاب والمبدعون عديد المرّات من القرآن الكريم، مثلاً لإنجاز أشرطة سينمائية أو كتابة مسرحيّات (**أهل الكهف** لتوفيق الحكيم أو **إرم ذات العماد** لجبران خليل جبران).

في ما يتعلّق بالنصوص المدنّسة أو الوَضعية، فإنّ أكثرها استغلالا هي النّصوص السّردية أكانت روائيّة أو تاريخية. والسّبب في ذلك هو أنّ إعادة كتابتها في شكل مسرحيّات أو أشرطة سينمائيّة أو مسلسلات من شأنه أن يحقّق عائدات ماليّة هامّة.

النّص المُوازي

FR: Paratexte

EN: Paratext

(ر. التّوطئة).

النصّ النّاسخ

FR : Hypertexte

EN : Hypertext

هو النصّ الذي يُولَد من رحم نصّ سابق له (أي النّصّ المصدر*) ويكون إمّا من نفس الجنس أو من جنس مغاير له. ويرتبط به بعلاقة من العلاقات العديدة التي وقع شرحها في المدخل المخصّص للتناصّ*.

نضْد الأرغن

FR : Console

EN : Mixing desk

جهاز يُوظّف لأغراض كثيرة تهمّ الصّوتيات كمزج المصادر الصّوتية وفق معايير تقنية محدّدة، وإرسالها عبر مضخّمات الصّوت المثبّتة في قاعة العرض.

نظام الأسماء

FR: Onomastique

EN : Onomastics

يغطّي نظام الأسماء فروعا كثيرة ويُعنى بدراسة أسماء الأشخاص Anthroponymie والأولياء الصّالحين Hagionymie والشّعوب Ethnonymie والآلهة Théonymie والنّباتات Phytonymie والأماكن Toponymie إلخ. وكغيره من الفروع، استأثر القسم المتعلّق بأسماء الشّخصيات باهتمام النّقاد في النّصوص الأدبيّة، فخصّوه بمقالات عديدة تمحور التساؤلُ فيها عموماً، على ثلاث قضايا رئيسيّة أوّلها الوظائف التي تضطلع بها الأسماء، وثانيها الإشكاليّات التي يطرحها ورودها في هذه المدرسة الأدبية أو تلك، وثالثها الظّواهر الخاصّة في التّسمية.

للأسماء وظائف كثيرة أهمها:

- الوظيفة المرجعيّة، وتَسِم خاصّة أسماء الشّخصيات التّاريخية والأسطورية (ر. الشّخصية المرجعيّة) بالنّظر إلى العلاقة القائمة بين النّص النّاسخ* الذي تظهر فيه هذه الأسماء والنّص المصدر* السّابق له (ر. المسرح التّاريخي).
- الوظيفة الرّمزية ويكمن الجانب الرّمزي إمّا في منطوق الأسماء ومضامينها («ميمونة» رمز للإيمان و«غيلان» تجسيد للغليان والثّورة في مسرحيّة **السد** للمسعدي مثلاً)، أو في ما تُشحن به من أفعال وأقوال داخل النّص.
- الوظيفة التهكّمية وتسحب، مثلاً، على الأسماء التي تحمل خاصيّة خَلقية أو خُلُقية وهي كثيرة التّواتر في الأدب الهزليّ، كما تسحب على الأسماء الأضداد التي يتباين مضمونها مع ما يُنسب للشّخصيات التي تحيل عليها، فتنخرم بذلك العلاقة بين الدّال والمدلول ويصبح الاسم وقتئذ بدون مسمّى.

إضافة إلى رصد الوظائف، اشتغل شقّ آخر من النقّاد على ما تُثيره التّسمية من إشكاليات في المدارس الأدبيّة، فخلصوا مثلاً إلى أنّ الأسماء الواردة في النّصوص ذات التوجّه الواقعي تؤخذ عادة من طرف بعض القُرّاء على أنّها إحالة مباشرة من صميم الواقع. وتجدر الإشارة أنّ هنالك مدارس نقديّة عفا عليها الزّمن، سقطت في هذا المنزلق عندما جعلت من الكشف عن الأشخاص الذين يختبئون وراء الأسماء مشغلا رئيسيّا في أعمالها، فظلّت الأسماء متأرجحة بين عالم الواقع والعالم المتخيّل. وإلى ذلك، رصد النقّاد بعض الظّواهر في التّسمية التي تؤكّد على مردوديّة نظام الأسماء كاعتماد بعض الكتّاب القائمة الاسمية نفسها تقريباً في أكثر من عمل، ممّا يولّد لدى القارئ نوعًا من رجع الصّدى، أو إسناد الاسم نفسه لأكثر من شخصيّة، كما في مسرحية **المغنيّة الصّلعاء**ليونسكو Jonesco, La cantatrice chauve عندما سُحب اسم «بوبي واطسون» على عدّة شخصيات.

ومن الظواهر الأخرى اللّافتة للانتباه، نذكر استبدال أسماء الأعلام بحروف هجائية كما اشتهر بذلك رواد الرّواية الجديدة والمسرح الجديد على غرار مارغريت دوراس Marguerite Duras.

خلاصة القول، إنّ هنالك فائدة في اعتماد نظام الأسماء مدخلاً لا يُستهان به في مقاربة النصّ الأدبيّ، وذلك نظراً لما يوليه الكتّاب المتمرّسون، من روائيين ومؤلّفين مسرحيّين من عناية فائقة في اختيار أسماء شخصياتهم، ولمِا تحمله هذه الأسماء من كمّ هائل من المعلومات التي تُساعد القارئ على وُلوج النصّ سريعا باعتبارها مفاتيح أوّلية.

نظام الحركة

FR : Gestualité

EN : Gestuality

يعني نظام الحركة كلّ الخصائص المتعلّقة بالحركة والتي تُمكّن من تمييز نظامها مقارنة بالحركات الأخرى. وفي هذا الصّدد يميّز المنظّرون حركة الجسد التي هي مرادف لفعل قوليّ (ر. حركة الجسد) من الحركة المخصوصة التي تندرج في نظام متكامل، فتُحيل إمّا على طريقة مُعيّنة يتّبعها هذا الممثّل* أو ذاك في حركاته وتموقِعه على خشبة المسرح، أو على طريقة في التّأدية التصقت بجنس من الأجناس الدرامية* أو على الاثنين معا، وهذا ما يُمكن رصدُه مثلاً، في المأساة الكلاسيكيّة تحديداً، حيث تكون الحركة الجسديّة مفخّمة كما الحركة الصّوتية. وبهذه الطّريقة تترسّخ في ذهن المشاهد هذه الحركة المخصوصة سمة يتفرّد بها هذا الجنس وهذه المدرسة الأدبية.

النّظام الدّال

FR : Système signifiant

EN : Signifying system

يقوم العرض المسرحيّ على جملة من العلامات المختلفة، اللّغوية وغير اللّغوية تتقاطع لتفرز أنظمة دالّة يتحدد كلّ منها حسب طبيعة العلامات المنضوية فيه (نظام اللّغة، نظام الأشياء، نظام الإضاءة* إلى غير ذلك من بقيّة الأنظمة).

منهجيا، تفترض دراسة الأنظمة الدّالة تناول كلّ نظام دالّ بمفرده، بجمع علاماته، ثم ترتيبها للوقوف على مدلولاتها ومقاصدها (دراسة نظام الإضاءة مثلاً يُمكن أن ينطلق من تصنيف أنواع الإضاءة* الموظّفة: إضاءة استشباحية، مُلاحقة، كاسحة إلى غير ذلك).

في مرحلة ثانية تُركّز المقاربة على دراسة العلاقات القائمة بين مختلف الأنظمة الدّالة ممّا يُمكّن من إبراز التوجّهات العامّة في عمل ما كالعلاقة بين الخطاب والحركة إلخ. (انسجام، تنافر.).

نظرية التّلقّي

FR : Théorie de la réception

EN : Theory of reception

(ر. أفق الانتظار).

النّفَـــس

FR : Ton

EN : Tone

من بين الحقائق التي ثبّتتها اللّسانيات فأصبحت من البديهيّات هي أنّ لكلّ كلام - بغضّ النّظر عن الجنس الذي ينتمي إليه والقناة التي تتولى إيصاله - نَفَسٌ تتحدّد طبيعته بالتّأثير الذي يُحدثه في نفسيّة المتلقّي. والنّفَس هو عبارة عن مناخ ذهنيّ أو عاطفيّ يسعى المتكلّم إلى تبليغه للمتلقّي بالاعتماد على وسائل لغويّة وأسلوبية وبلاغيّة متنوّعة، بحيث يجد القارئ أو المستمع نفسه في جوّ مرح عندما يكون النّفس هزليّا أو قاتما إذا ما كان النّفَس مأساويّا إلخ.

وإذا كان النّفَس مُرتهنا بهذه المحدّدات فهو لا يقتصر على جنس أدبيّ دون غيره؛ فلو أخذنا المحدّد الأوّل وهو الوقع أو التأثير، لوجدنا مثلاً أنّ الرّعب ليس حكرا على المأساة* وإنّما يتعداها إلى المشجاة والملهاة البُطوليّة* وبذلك يكون النّفس عابرا للأجناس.

في نفس الاتّجاه يُمكن الجزم بأنّ ما ينسحب على النّفس ينسحب على الأدوات الموظّفة، فإذا ما تأمّلنا الأدوات اللّغوية والأسلوبيّة والصّور البلاغيّة، فسنجد البعض منها موظّفا في نصوص مختلفة النّفس.

التصنيف: يُبوَّب النّفس إلى إشفاقيّ، وهزليّ، وتحريفي هزلي، وغنائيّ وملحميّ ومأساويّ...

- النّفس الإشفاقي: يقول برنار كروكات Bernard Croquette في تحديده لهذا النّفس

ما يلي: «يُعتبر إشفاقيّا (...) كلّ ما من شأنه أن يؤجّج الأحاسيس الجيّاشة مثل الحزن والاستياء العميق والرّعب والشّفقة». بهذا المعنى، يشتغل النصّ الإشفاقي على الإثارة العاطفية، وشحن المتلقّي بمشاعر الأسى واللّوعة، شريطة أن يتماهى المتلقّي مع الباثّ ويتبنّى طرحه؛ وبدون ذلك تصبح المقاطع ذات النّفس الإشفاقي موضع سخرية وانتقاد لديه.

ويتجلّى الإشفاقي بواسطة قرائن لغوية وبلاغية مخصوصة أهمّها:

- معجم طافح بالمشاعر الكئيبة.
- المراوحة بين الجمل الاستفهامية والتعجّبية.
- المبالغة في تصوير الحالة النّفسية باستعمال أدوات التّضخيم والإطناب.

- النّفس الهزلي: هو طريقة معيّنة في الكتابة والعرض مرتبطة بمقصدية هزليّة راشحة في الحبكة* والوضعيّات والخطاب والشّخصيات والسّجلّات التي من شأنها أن تُولّد لدى المتلقّي الضحك والسّخرية. ويمكن استجلاء هذا النّفس من خلال المواضيع الهِرجيّة(كالخيانة الزوجية والتّبجّح) والتلاعب بالألفاظ* والإيحاءات السّاخرة، والشّخصيات التي غالباً ما تكون محلّ ازدراء ومثاراً للسّخرية مثل الخدم والشّيخ المتصابي.

- النّفس التحريفي الهزلي: غالباً ما يُدرِج النقاد التّحريف الهزلي ضمن النّفس الهزليّ لأنّه ضرب من ضروب الإضحاك والسّخرية، ولهذا الطرح ما يسوّغه (ر. الهزل). ولكنّه يمكن أن يكون نَفسا مستقلّا بذاته. وهو يقوم على مبدإ التّباين ويأخذ صيغا كثيرة أهمها:
  - طرح تافه لقضيّة خطيرة
  - تناول جادّ لموضوع تافه.
  - سُوقيّة الخطاب وعلوّ مقام المتلفّظ.
  - وَضاعة المتكلّم ورِفعة الخطاب.
  - تشيئة الإنسان وتشخيص الأشياء.

وإذا ما اتصل التحريف الهزلي بالوضعيّات فهو يدفع التّناقض إلى أقصاه.

- النّفس الغنائي: يُستخدم هذا النّفس للتعبير عمّا يخالج المتكلّم من أحاسيس ومشاعر.

وتتحول الغنائيّة أحياناً إلى غنائيّة بكائيّة عندما تطغى عليها مشاعر الحزن والألم، كما في بعض الأحاديث الفرديّة أو مناجاة البطل الرّومنسي مثلاً. والجدير بالملاحظة أنّ ميزة النّفس الغنائيّ الأبرز هي تضخّم الأنا، أي تمحور حديث المتكلّم حول ذاته. وتتجسّد هذه الخاصيّة على المستويَيْن اللّغوي (طغيان ضمير المتكلّم) والمعجميّ (حضور العواطف)، فضلاً عن الوسائل الأسلوبيّة والصّور البلاغيّة (الأسئلة الإنكاريّة، أدوات النّداء، الإطناب، التّدرّج إلخ).

- النّفس الملحمّي: يهدف هذا النفس، عبر تصوير بطولات الشّخصيات الملحميّة، إلى انتزاع تأييد المتلقّي وبالتّالي، إبهاره وهذا هو الأهمّ. وللحصول على إعجاب المتلقّي تُوظّف وسائل لغويّة وأسلوبيّة وبلاغيّة كثيرة من أهمّها:

- طغيان معجم الحرب والصّراع (بقطع النّظر عن طبيعة هذا السّجال سواء كان باطنيا بين الأنا والذّات أو خارجيّا ضدّ آدميين أوشخصيّات خارقة).

- الاستعمال المكثّف لأدوات التّضخيم والإطناب (صيغ التّفضيل لإبراز سمات البطل الجسديّة والذّهنية والأخلاقية الاستثنائيّة).

- النّفس المأساوي: يتقاطع هذا النّفس جزئيا مع النفس الإشفاقي وإن اختلفت الأسباب، بما أنّه يُولّد مشاعر الرّعب والشّفقة لدى المتلقّي الذي يتماهى؛ وذلك نظراً لسلسلة الكوارث التي يعيشها البطل بدأ بالخطإ المأساويّ*، فالغطرسة المأساويّة* ووصولا إلى الفاجعة* التي لا مناص منها.

ولكن ينحاد المأساويّ عن الإشفاقي لأنّه يولّد الإعجاب في المسرح الكلاسيكي*، خاصّة في أعمال كرناي، فهذا المؤلّف يقدّم صورة ناصعة، مثاليّة عن البطل الذي لا يعرف الانكسار حتى وهو يُقاد إلى حتفه. وتُفضي كلّ المشاعر التي ذكرنا إلى التّطهير*.

النّفس الإشفاقي

FR: Ton pathétique

EN: Pathetic tone

(ر. النفس).

النّفس التّحريفي الهزلي

FR: Ton burlesque

EN: burlesque tone

(ر. النفس).

النّفس المأساوي

FR : Ton tragique

EN : Tragic tone

(ر. النفس).

النّفس الملحمي

FR: Ton épique

EN: Epic tone

(ر. النفس).

النّفس الهزلي

FR : Ton comique

EN : Comic tone

(ر. النفس).

النّقْر بالعقب

FR : Appel du pied

EN : Heel kick

ارتبط النقر بالعقب بنوعية من الأدوار وجنس مسرحي بعينه؛ فقد درج ممثلو القرن الثامن عشر على توقيع نهاية المخاطبات المسهبة* (في

المشجاة)، التي تتخلل المشاهد المرتقبة، بالنقر بالقدم قصد التأثير في الجمهور وانتزاع إعجابه.

ويمكن أن يأتي الممثلون الذين يميلون إلى الأبّهة والفخامة بهذه الحركة، في البداية عند صعودهم على الرّكح*، كما ذكر إميل زولا Emile Zola في كتابه **الطبيعية في المسرح** Le naturalisme au théâtre، وذلك للإعلان عن ظهورهم واستقطاب الانتباه، وتيسير الحلول في الشخصية المتقمّصَة. وقد شكّلت هذه الحركة هَوَسا لديهم حتى أنها فقدت بريقها ودلالتها، وأصبحت محل استهجان

نقطة الاندماج

FR: Point d'intégration

EN: Point of integration

في المسرحيات المتعدّدة الحبك، يشتغل الكاتب على تهيئة الّلحظة التي تتعالق فيها المسارات وتتشابك، فيخصّها بمشهد ختاميّ تظهر فيه بعض الشّخصيات المحورية دون أن يعني تواجُدها معاً في نفس الحيّز الزّمني ونفس الفضاء بالضرورة الإجماع على نفس المواقف والقرارات.

نقطة الانطلاق

FR : Point d'attaque

EN : Starting point

بقدر ما يُجمع الدّارسون والمنظّرون على أنّ نقطة الانطلاق في النصّ الدراميّ* أو في العرض المسرحيّ هي مُفتتحه، بقدر ما تتمايز آراؤهم حول طبيعة المؤشّرات الدّالة عليها أو المُعطيات المُوجبة لها.

ويشدّد قسم منهم على أنّ هذه النّقطة لا تبدأ برفع السّتارة* أو بالمخاطبات الاستهلالية، وإنّما تُرصد فقط عندما يحمل الحديث في هذه المخاطبات أو في موضع آخر قريب منها، حدثا فعليّا أو قوْليا يكون له صدى جليّ في المشاهد التي تلي وارتباطا وثيقا بما ستتضمّنه من وقائع.

أمّا القسم الآخر، فلا يرى صوابا في وصل نقطة الانطلاق بوجود حدث، بل يرى أنها تتزامن بصفة آلية وفي كلّ النّصوص، مع انطلاق المخاطبات البَدئية.

مقارنة بالطرح الأوّل الذي ينطلق من أرضيّة صلبة لتعريف نقطة الانطلاق، بتوفّر حدث تتّضح مردوديته المنهجيّة وقيمته الدّلالية عند دراسة النّظام الفواعلي* في النصّ مثلاً، يبدو الطّرح الثّاني بهذا الرّبط الآلي بين هذه النقطة وبداية كلّ نص سطحيّا بعض الشّيء، ولكن ثمّة ما يدعمه ويبرّره نظريّا وواقعيّا، في حقيقة الأمر.

على المستوى النّظري، من العسف والتّجني القفزُ على مقطع حواريّ أو حذف جزء منه ولو بسيط في النّص، واعتبار وجوده فيه اعتباطيّا أو من قبيل الحشو. هذه القاعدة الذّهبيّة، اختزلها رولون بارط بقولةٍ مفادها أنّ كلّ علامة لغويّة أو غير لغوية في النّص لها بالضّرورة وظيفة تضطلع بها، مما يشرّع وجودها في النصّ.

عندما نتولىّ قراءة بعض النّصوص الدراميّة لمشاهير الكتّاب وأكثرهم دُربة ودراية، يحدث أن نُفاجأ بافتقار مخاطباتها الأولى لكلّ اهتمام فنّي أو أدبي، ونتساءل عن ضرورة إيرادها في مُفتتح هذه الأعمال، فالمضامين تافهة وعناصر التّشويق ضعيفة ومراكز الاهتمام منعدمة أو تكاد.

ولكن في حقيقة الأمر، حتى وإن كان فحوى الأقوال على هذا النّحو، يُمكن أن تُشكّل هذه الُمخاطبات نقطة انطلاق فعليّة، وهذا ما ينسحب مثلاً على المسرح العبثيّ* الذي يُوظّف تفاهة المضامين لتصوير جوانب عديدة ممّا آلت إليه حياة النّاس من انعدام التّواصل وتقلّص مساحة المشترك بينهم إلخ.

في أعمالٍ أخرى، تنتقل مراكز الاهتمام من فحوى الأحاديث إلى طرائق القول والتّخاطب. وفي هذه الحالة يُمكن أيضاً أن يُرسِي الافتتاح، على ضحالة مضمونه، وُعودا نصيّة تتحدّد على ضوئها مقروئية النصّ بأكمله، كأن يَستشف المتلقّي من خلال خصائص المخاطبات البدئية الأسلوبية واللّغوية، سمة بارزة في رسم إحدى الشّخصيات المِحورية (استعلاء، حذلقة) تساعده على إدراك الأجواء التي ستسم النصّ أو العرض في مراحله اللّاحقة (مناخات رعب أو استهتار إلخ).

بالإضافة إلى هذا المدخل الذي اعتمدنا لإبراز التّباين الحاصل بين النقّاد في تعريف نقطة الانطلاق، يطرح هذا المصطلح إشكاليات أخرى عديدة نكتفي بالإشارة إلى إحداها وهي ارتباط نقطة الانطلاق عموماً بالعرض التّمهيديّ* وبالفنيّة الدراميّة خاصة التي يستأنس بها الكاتب والتي تحُدّ من هامش حرّيته، فهي تفترض في المسرح الكلاسيكيّ* على سبيل المثال تقريب نقطة الانطلاق من فكّ العقدة احتراما لقاعدة وحدة الزّمن.

النّمُوذج الأوفى

FR: Archétype

EN : Archetype

تُعدّ نموذجا أوفى أو نمطا أعلى (إذا ما اعتمدنا حرفيّا المُرادف لهذا اللّفظ في اللّغتين اليونانيّة واللّاتينية) كلّ شخصية* اقترن اسمها بقيمة أو صفة، كانت هي أوّل من جسّمها بشكل مُثير للإعجاب أو جالب للسّخرية، فأصبحت تُتداول بين النّاس بوصفها رمزاً لهذه القيمة أو لهذه الصّفة.

وقد ارتبط المصطلح في الأصل بالرّوايات والقِصص المُؤسِّسة، على غرار الأساطير التي يسعى من خلالها خيال الشعوب إلى كُنْهِ الأشياء، فانسحبت على ثلّة من الشّخصيات الأسطوريّة أمثال إيكار Icare الذي ثبّت جناحين اصطناعيين من الشّمع على كتفيه، وحلّق بعيداً في السّماء، فاصطدمت إرادته بالقوانين الفيزيائيّة التي لم يُعرْها اهتماماً، وهوى من حالق بعد أن أذابت الشّمس جناحيه، فتداولته الألسن رمزا للإرادة المتهوّرة. نذكر أيضاً بروميثيوس Prométhée الذي سرق من زيوس Zeus، إله الآلهة، قبسا من نار وعاد به إلى الأرض، فاتُّخِذ رمزاً لجنوح

الفكر الإنساني إلى مضاهاة الآلهة، أو على الأقلّ إلى امتلاك البعض من صفاتها.

ثم توسّعت التّسمية تدريجيّاً، وتعدّدت مجالات استعمالها، فأصبحت تَسري على الأشخاص الذين أفرزهم الواقع أو الشّخصيات التي أبدع رجال الفكر والأدب في نحت صُورها الاستثنائيّة بالمعنى الذي بيّنّا، فترسّخت الأسماء في الأذهان بحكم وظائفها المرجعيّة ومدلولاتها الرّمزية («حاتم الطائي»كرمز للكرم و«مريم الصّناع» كنموذج لحسن التّدبير مثلاً).

أمّا في مجال التأليف المسرحيّ، فقد ترك لنا الكتّاب شخصيّات كثيرة أُدرجت في النّموذج الأوفى كالثنائي روميو وجوليات، رمز العشق المطلق والمستحيل.

والملاحظ أنّ اهتداء الكتّاب إلى ابتكار مثل هذه النّماذج ورسم ملامحها على الوجه الأكمل، من شأنه أن يعزّز من إشعاعهم ويرفع من قيمة أعمالهم. والدّليل على ذلك اعتماد هذه النماذج من طرف الكتّاب الآخرين، كلّما بادروا باستنساخها في قوالب أخرى مماثلة لها، بحيث يصبح كلّ نموذج أوفى فاتحا لسلسلة.

النّموذج السّمعي

FR : Modèle Acoustique

EN : Acoustic model

تُبنى المسارح وِفق دراسات فيزيائيّة تُبلور نموذجا سمعيّا يرتكز على أنظمة قيس وتصويغ تخصّ انعكاس الصّوت ووضوحه، وقوّته وتوزيعه.

ولقد بيّنت دراسات علميّة فيزيائيّة حديثة أنّ المسارح اليونانيّة القديمة لم تُهمل في تصاميمها هذا الجانب، حرصا منها على تأمين التّواصل بين الممثّلين أو الجوق* والجمهور. ولقد خضعت العمارة المسرحيّة الإغريقيّة إلى مستلزمات سمعيّة، رغم أنّ هذه البناءات كانت مفتوحة. وقد أُعتُمد الشّكل النصف دائري ضمانا لرؤية وسماع جيّدين. وكان المعيار الأهمّ هو المصدر والأثر الذي يتركه شعاع الصّوت المباشر أثناء تنقّله في الفضاء، وانعكاسه عند التقائه بالخطّ الوهمي الذي يمرّ مباشرة فوق رؤوس المتفرّجين. ووقع التفطّن إلى أنّه كلّما ابتعد المصدر عن المتلقّي، إلاّ وضعفت قوّة الصّوت وتدنّت قيمته. وتلافيًا لهذا الإشكال بُنيت المقاعد على شكل مدارج يزداد علوّها تدريجيّا كلّما كبرت المسافة بينها وبين الرّكح*.

والملاحظ أنّ وجود بعض المتفرجين فيي الأوركسترا حول الممثّلين كان يؤثر سلبا على القيمة الصّوتية بالنّسبة لبقيّة الجمهور، فالتموّجات الصّوتية الأفقية يمكن أن تنحرف أو تخفُت، إذ تمتصّها أجساد الجمهور الموجود في ذلك المكان، لذلك فُصل الرّكح* عن الأوركسترا في مرحلة أولى، وازداد علوّا بلغ ثلاثة أمتار في مرحلة ثانية، وفُصلت الأوركسترا بدورها عن المدارج، لتجاوُز كلّ ما من شأنه أن يؤثّر سلبيا في القيمة السّمعية لخطاب الممثّلين.

في العصر الحديث، تطوّرت الدّراسات الفيزيائيّة، واستُنبطت برمجيات رقميّة كفيلة برسم تخطيطات مقطعية لتردُّدَات الصّوت المباشر (في فضاءات مخبريّة تجريبيّة تمتلك مواصفات البناء المزمع إقامته). كما أنّه بإمكانها رصد انعكاس الصّوت ورجعه وانتشاره وكيفيّة توجيهه ودراسة كلّ العناصر التي تُعيقه في البناء أو تعمل على امتصاصه. وإلى ذلك، فهي تمكّن من ضبط قوته بالديسيبال، وأيضاً من رسم خارطة المستويات الصّوتية، وذلك بالنّظر إلى مصدر الصّوت ومواقع التلقّي (انتشار المتفرّجين في القاعة). ومِنَ النّماذج الحديثة المتطوّرة، نستطيع أن نذكر النّموذج السّمعي ذي الأبعاد الثلاثة.

النّموذج الفواعلي

FR : Modèle Actantiel

EN : Actantial model

وضع غريماس Greimas هذا النّموذج للتّداول في علم المعنى والسّيميائية*. وقد استلهمه من أبحاث بولتي Polti وسوريو Souriau وأعمال الشّكلانيين الرّوس أمثال فلاديمير بروب Vladimir Propp الذي درس الثّوابت البنيويّة أو الوظائف في الحكاية الشّعبيّة.

وهو نظام مجرّد وظيفيّ يُعنى بتحدّيد أفعال الشّخصيات وخاناتها في البنية العميقة للنّص من خلال محاور ثلاثة: التّواصل والرّغبة والصّراع.

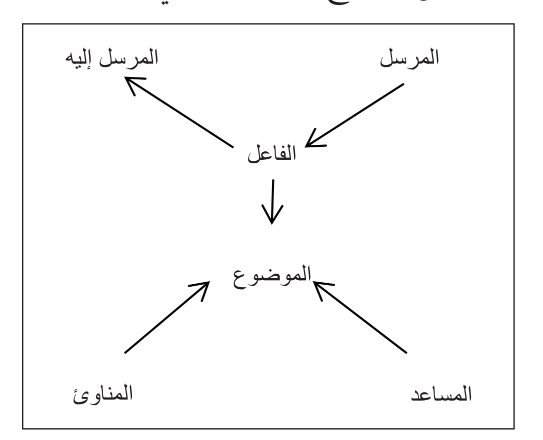
استعمل النّقاد المسرحيّون هذا النّموذج في المقاربات السّيميائية المسرحيّة التي أفادت من الدّراسات اللّسانية والمسرديّة، ممّا مكّن من تقديم تحاليل دقيقة وطريفة خاصّة في المسرحيات التي تتشعّب فيها الأحداث. كما مكّن ذلك أيضا من تعدّد القراءات باختلاف زوايا النّظر والنّأي عن المُقاربات النّفسانويّة أوالانطباعيّة المسطِّحَة للنصّ. ويتمّ ذلك انطلاقاً من ضبط الفواعل والوظائف والعلاقات.

ويتكوّن النّظام الفواعليّ أو العوامليّ حسب تسمية أخرى، من خانات وظيفية ست تشغلها الفواعل التي تتعالق في ما بينها وِفق المحاور المذكورة آنفا. وهذه الفواعل هي:

- المرسِل أو القوّة المحفّزة: وهو فاعل «يشير إلى التّوجّه العامّ للمرسلة» في النصّ المسرحيّ والذي يعمل الباثّ على تبليغه للمرسَل إليه. ويتمثّل في التّحفيز أو الحثّ على الفعل، والتّكليف والنّصيحة. ويظهر المرسل إمّا في هيئة شخصيّة* في المسرحيّة (النّجي* مثلاً) أو قوّة مجرّدة داخلية للبطل توجّه أفعاله (حب المغامرة).
- المرسَل إليه: هو من يتلقّى المُرسلة أو من تؤول إليه نتيجة الأفعال في النهاية. ويُكوِّن مع المرسل قُطبيْ محور التّواصل.
- الفاعل: هو الذي ينهض بالدّور المُناط بعهدته من قبل المرسل، ويبرز ذلك من خلال أفعاله، وأقواله، وبحثه وتنقّلاته وصراعاته.
- الموضوع: هو القطب الثّاني في محور الرّغبة. ويكون شخصا يصبو إليه الفاعل، أو شيئاً يعمل كلّ ما في وسعه للحصول عليه.

- المُناوِئ: هو الفاعل الضدّ في محور الصّراع. ويتجسّد في النص، إمّا من خلال شخصية تحاول حجب الرّغبة عن الفاعل، أويتجلّى في جملة من العراقيل التي تحول دون تحقيق غاية البطل.
- المُساعِد: هو ضدّ الضدّ، فإذا كان المناوئ* يقف حجر عثرة في طريق الفاعل، فإنّ المساعد يعاضده، ويُيسِّر حصوله على موضوع الرّغبة. ويمكن أن يكون رسالةً أو تميمةً، أو حيوانا أو شخصا خارقا (شخصية أبي الهول في **الآلة الجهنمية** لكوكتو Cocteau,La machine infernale مثلاً).

ويمكن استئناساً بأعمال الجيرداس غريماس اقتراح الرّسم البيانيّ التّالي الذي يبُرز الخانات والفواعل ويوضّح كيفيّة تعالقها في المحاور:



يمثّل هذا النّموذج صورة مجرّدة تُمكّن من تسليط الأضواء على الفعل في الأثر المسرحيّ، ممّا يُثري دلالته ويكشف عن الدّوافع النفسيّة والإيديولوجية للشّخصيات. وهو يتجسّد بطرق شتّى، فمواقع الخانات الوظيفيّة ثابتة، ولكن يمكن أن يكون بعضُها فارغا كخانة المساعد مثلاً، أو أن يحتلّ خانة المناوئ أكثر من فاعل. وينمّ ذلك عن قوّة الصّراع وأهميّته في المسرحيّة وكثافة العراقيل أمام البطل.

بالإمكان أن يتغيّر النّموذج العواملي في فصل من فصول المسرحيّة أو مشهد من مشاهدها، ليُعلن عن مُنعَرج هامّ في الأحداث، إذا تغيّر موضوع الرّغبة مثلاً أو تعدّد، كأن يُدعى البطل إلى خوض حرب ضد أعداء بلاده، فيؤجّل الفوز بحبّ المرأة التي يعشق، أو كأن تتحوّل رغبتُه من حبّ النّساء إلى التّأثير في القيم الفكريّة والرّوحية لمجتمعه.

يمكن في صورة أخرى أن يشغل خانة الفاعل أكثر من عامل، فنكتشفُ مثلاً أنّ المساعد هو البطل الحقيقي، يتقنّع أويختفي وراء فاعل مُمَوّه، يستعمِله كما يستعمِل الدّمية لتحقيق رغبة الحبّ، أو كأن يحمل الفاعل في الدّاخل ضدّه، ممّا يجعل من تحقيق الرّغبة أمرا ليس باليسير.

تُضيء هذه النّماذج العواملّية وهذه الصُّور بنية الفعل، وكذلك مختلف الوضعيات الدراميّة المُنجرّة عن تحوّلات هذه القوى المجرّدة في البنية العميقة,

وتحدُث التحوّلات أيضاً إذا ما تغيرت زاوية النّظر للفعل وتعدّدت أوجُه التّأويل التي يتوجّب أن تحترم البرمجة الدّلالية والإيديولوجية للنصّ وألاّ تُسقط عليه إسقاطًا. وهذا ما يُؤخذ في الحسبان عند المرور من النصّ إلى العرض.

نهاية النّهاية

FR : Achèvement

EN : Achievement

إذا كان فكّ العُقدة الذي يُغطّي الفصل* الأخير هو نهاية المسرحية، فإنّ نهاية النّهاية هي المشهد الختاميّ منه (عقد القران بعد تجاوز العراقيل في الملهاة* مثلاً).

النّواة السّردية

FR : Noyau narratif

EN : Narrative kernel

(ر. السّردية).



الهِرجة

FR : Farce

EN : Farce

هي مسرحيّة هزليّة قصيرة تتمحور الأحداث فيها حول مواضيع هابطة ووضعيّات مُحقّرة مثل الحماقة والسّذاجة وانخداع الأزواج. أمّا شخصياتها فمسطّحة وجوفاء مَثَلُها مَثل الأراجيز التي تُحرّك من أجل الإضحاك.

ويتميّز هزل الهِرجة بالخلط في الحديث والإفاضة في كلّ أساليب التّهريج، وبالسّخريّة الشّاذّة الماجنة والتّحريف التّحقيري الذي يُنافي الظُّرف.

ولقد ظهر هذا الجنس بدايةً من أواسط القرن الخامس عشر، (ولو أنّ بوادره وجذوره موجودة منذ القديم في مسرحيّات أرسطوفان وهرجة أتلة*). وقد جاء في شكلين:

- مشاهد هزليّة مُرتجلة تتخلّل الدّراما الدّينية لتخفيف طابعها الجديّ.
- جنس دراميّ مستقلّ، وأشهر مثال على ذلك **هرجة السيد بيار باتولان** La Farce de maître Pierre Pathelin، التي تدور حول غرض المُخادع المَخدوع.

ويعتبِر بعضُ النقّاد الهرجةً سليلة لدراما القرون الوسطى* ; ويُدرجون فيها الحماقات*. ولقد ترسّخت مع الملهاة المرتجلة*، وأثّرت فيها أيّما تأثير، فأخذت هذه الأخيرة عنها المبالغة في الإضحاك، وكذلك النّماذج المحنّطة والمواضيع الدراميّة القائمة على علاقة الخداع والمُشادّة الهزلية بين الأزواج أو بين الخدم والسّادة، والإيحاءات الجنسيّة والبرازيّة إلخ.

ورغم تفاهة الطّرح ووضَاعة الأسلوب، تظلّ الهرجة ملاذا للثائرين على المجتمع، فهي تتميّز في بعض النّصوص بجرأة قَلَّ ما نجدها في غيرها من الأجناس، فمن وراء قناع التّهريج تُوجَّه انتقاداتٌ لاذعةٌ للمؤسسات الرّوحية والسّلطة السّياسيّة.

ويستوعب الأدب الهرجي أعمالا مختلفة ونماذج كثيرة بوّبها النقّاد حسب معايير متعدّدة، فمنها ما هو موصول بشَعْبٍ دون غيره كالهرجة اليابانيّة (ر. المسرح اليابانيّ)، ومنها ماهو مرتبط بمدينة من المدن كهرجة أتلة*. أمّا القِسم الأكبر فيُصنّف من حيث المضامين أو المقصديّة إلى هرجة وعظيّة وهرجة سياسيّة وهرجة مأساويّة.

هِرجة أَتَلــــة

FR: Attelanes

EN: Attelan farces

تُنسب هذه الهرجة إلى مدينة أتلة. وهي تُمثّل امتدادًا للمسرحيّة الرّومانية الجديدة. وقد ظهرت في القرن الثّاني قبل الميلاد بوصفها هرجة أقنعة. وهي عبارة عن مسرحيّة وَضيعة يتقمّص فيها شُبّان مقنّعون من أعيان القوم شخصيّات لها عيوب خلقية أو أخلاقية كالأحدب والأحمق والمتبجّح والبخيل وما شابهه، يوظّفونها توظيفا رخيصا لإضحاك المتفرّجين باستعمال لغة سَمِجة ومشاهد خليعة.

وقد كانت تُقدّم، في البداية، في عروضٍ يغلب عليها الارتجال قبل أن يؤلّف فيها كتّاب كثرٌ، على غرار لوسيوس بومبونيوس Lucius pomponius، ولكنّها اندثرت في القرن الأوّل الميلادي.

الهِرجة السّياسيّة

FR : Farce politique

EN : Political farce

(ر. الهرجة).

الهِرجة المأساويّة

FR : Farce tragique

EN : Tragic farce

(ر. الهرجة).

الهرجة الوعظيّة

FR : Farce moralisante

EN : Moralizing farce

(ر. الهرجة).

الهــــزل

FR : Comique

EN : Comic

الهزل مفهوم موحّد قارّ، له مدلولات أجناسية بالأساس. وهو يتعدّى المسرح إلى غيره من الأجناس الأدبيّة. وقد ارتبط هذا المفهوم بالملهاة* منذ عهد الإغريق وميّزها عن المأساة*.

- الأسس العامّة للهزل: يتّصل الهزل أو الإضحاك دوما بالإنسان ويبقى حكرا عليه. وحتّى وإن رأى شيئاً مُضحكا في ما حوله، في الطّبيعة أو الأشياء أو في تصرّف الحيوان، فذلك مردّه أنّه لاحظ تعبيرة إنسانية هزليّة فسخر منها، وهذا ما يُسمى بأنْسنة العالم، أي خلع صفات الإنسان عليه.

من ناحية أخرى، هنالك مسافة بين من يدرك الهزل وموضوع الإضحاك. ويعني ذلك أن الهزل لا يمكّن من التّماهي بما أنّه يمنع كلّ المشاعر والأحاسيس من إشفاق وانبهار وإعجاب؛ فهي معوقات تعطّله تماماً وتمنعه من الظهور، كما بين فرويد Freud وبرغسون Bergson. ويستوجب ذلك «برودة تامة وانعداماً للإحساس، أو تخديرا للمشاعر لحظة الضّحك، حتى يُبرز الهزل كلّ

تأثيراته»، فيُخاطب الذّكاء الصّرف والعقل دون القلب.

وينجرّ عن ذلك تبوّأ المدرك للمظاهر الهزلية منزلةً أرفع، إذ يشعر أنه أرقى وأعلى مرتبة من موضوع السّخرية، الذي يكون في مرتبة أدنى بالضّرورة ممّا يمنح الأوّل شعورا بالرّضا والارتياح.

ولكن هنالك حتما، بعدٌ انعكاسي، كما لاحظ النقّاد وعلماء النّفس، فنحن متى ضحكنا من الآخر فإنّما نضحك من أنفسنا إلى حدّ ما، فالشّخص مثار الضّحك إنسان مثلُنا، ويمكن أن تكون لنا بعضُ عيوبه. على أنّ ذلك لا يعني البتّة أنّ الذي يضحك يفقد شعوره بالتّفوّق كما سلف ذكره؛ فالانعكاس أو هذا الجانب الذّاتي، يمكّن من حلّ التّناقضات الدّاخلية لدى المتلقّي بالمحافظة على التّوازن والهدوء، بما أنّ البشاعة أو الحقارة المضحكة المعروضة لا تُؤدّي إلى نتائج سلبيّة مؤلمة للمُدرك، كما أشار إلى ذلك أرسطو وهذه سمة أساسيّة في الهزل.

علاوة على هذا المبدإ ذي الأبعاد النّفسية، هنالك أسسٌ اجتماعية للهزل، فهو يستلزم حتماً صدى حتى يُظهر كلّ تأثيراته. ويبرز ذلك في التّواصل وعدوى الضّحك بين المتفرّجين، التي تحدّد المسافة من الشّيء المثير للضّحك ورفضه أو قبوله. وبذلك يتحوّل الإضحاك إلى رسالة هزلية تضبط مُناخا فكريا ومجموعات مُنسجمة «مُتعالقة فيما بينها يُوحّدها الموقف ممّا يُعرض وكيفيّة التّلقي.»

وبخصوص الوظائف، يمكن أن يتبادر للذهن بأن الهزل مجاني، والحقيقة أنّه ليس كذلك، فمهما تعدّدت أشكاله وصِيغه، يظلّ دوما – في الأدب عموماً وفي المسرح بالخصوص – مرتبطا بمقاصد أبرزها:

- التّثبّت من المواءمة بين المنظومة القيمية التي يشتغل عليها الكاتب في أثره وقيم المتلقّي، وبالتّالي قيم المجتمع الذي ينتمي إليه.
- التّرفيه والتّسلية لتهيئة ظروف التّقبّل، والتدرّج بالمتلقّي حتى يتحرّر من ربقة الأفكار المسبقة، والسّلوكات الشّاذة والمواقف المُتحجّرة موضوع السّخرية.
- النّقد وهو المقصد الأبرز في الملهاة*، ويبيّن بجلاء سلطة الهزل، وقدرته على إصلاح العيوب. ولقد لخّص موليير Molière هذه القدرة في مقدّمة مسرحيّته **الورع المزيف** Tartuffe، فذكر أنّ الخُطب الوعظية أقلّ تأثيرا من القَدح، وأنّ أنجع الوسائل لإصلاح المجتمع هي عرضُ عيوبه بطريقة تهكّمية ساخرة.
- أصناف الهزل وآلياته وسجلّاته: رغم تعدّد تجليّات الهزل وتشابكها في الأثر المسرحي، فقد اجتهد النقّاد في تبويبها ورصد آلياتها وسجلّاتها، فقسّموها إلى أصناف مختلفة أهمّها:
- هزل الكلمات: ويتجلّى في التّلاعب بالألفاظ والتكرار الذي يبيّن السّذاجة والبلاهة، كما يتجلّى في التّلميح والاستنباط القائم على التّحريف. ينضاف إلى ذلك الغوغائيّة

الهزلية*، والكلام السّوقي والسّباب والإيحاءات الإباحية التي توجد في الهرجة* مثلاً.

- هزل الحركات: ويتّصل أساساً بآلية حركيّة، متكرّرة في الفعل الإنساني، حتّى أن الجسد ليوحي أنّنا إزاء آلة. وخيرُ دليل على ذلك حركات المُبدع والهزلياتي الشّهير شارلي شابلن، فمشيته المترنّحة أو المتمايلة التي تومئ إلى مشية البطّة وطريقته في التّلاعب بعكازه، وتحريكه لقبعته، هي طرائق تتكرّر عل نفس الشّاكلة ممّا يوحي بحركات «آلية مُسقطة على ما هو حيّ»، وفي ذلك يكمن الإضحاك.

ويكون هزليّا أيضاً، كلّ مبالغة في وضع الجسد أو غرابة في الحركات، أو كلّ إسفاف وابتذال وتهريج كالجري على الرّكح* والقفز والضّرب بالعصا وتعبيرات الوجه الهزليّة. باختصار، إنّ هزل الحركات هو هزل»تحويلّي بالأساس».

- هزل الوضعيّات: توخّيا للدقّة يتوجب التفريق بين الوضعيّة الهزلية وهزل الوضعيات. في ما يخصّ النّوع الأوّل، فهو يتحدّد إذا ما كانت الوضعيّة مضحكة في حدّ ذاتها، ويتمثّل ذلك في المظهر الخارجيّ، واللّبس* وسوء الفهم ونحوه. كما أنّه ينتج عن تكرار الوضعيّات المحرجة، الذي يأتي في الوقت غير المناسب، مما يزيد في توريط الشخصيات ويُصوّرها على أنها دمى يقع تحريكها.

هذا بخصوص الوضعية الهزليّة. أمّا في ما يتعلّق بهزل الوضعيّات، فينهض بالأساس على عدم المواءمة بين مكوّنين أو أكثر من المكوّنات الأساسيّة في الوضعية الدرامية*: خطاب غير منسجم مع المقام (مهرّج ينتقي من الكلمات أجودها ومن الصّور أبلغها مثلاً)، أفعال أو حركات غير منتظرة في فضاء ما (محام يرقُص وهو يتولّى الدّفاع عن منوّبه).

ختاما وللتّمييز بين الصنفين، يمكن القول إنّ. هزل الوضعيات يقوم بالضرورة على وضعية هزلية، لكن العكس غير صحيح.

- هزل الطبائع: يُرصد هذا الهزل في بناء الشخصية بطريقة تُضخّم عيوبها (ر. ملهاة الطبائع).

- هزل السّلوك: وينتج عن تعريّة ساخرة لسلوك فئة في المجتمع. (ر. ملهاة السلوك).

- هزل الانفلات: وهو هزل موروث عن الهرجة* والحماقات*، يتّسم بالسّخرية والهزل الوضيع، وذلك تحت غطاء التّهريج الذي يبيح كلّ شيء.

- هزل الخرْق: ويعني تجاوز كلّ الضوابط والنواميس بإعادة النّظر في القيم السّائدة والموبوءة منها، وإبراز تناقضات المجتمع بطريقة ساخرة.

- الهزل الهدّام: وهو أرقى درجات النّقد، إذ تصل الشّحنة القدحيّة فيه مداها، فتنسف القيم المهترئة والتّصرّفات الخرقاء، كما يظهر في أعمال رودريغو غارسيا.

- هزل الصّمود الذي يسم المسرح السّياسي* في أوروبا الشّرقية، والذي يتمحور حول نقد

الأنظمة االكليانية، والسّخرية منها ويظهر ذلك في أعمال المسرحي الهنقاري شوادجا.

– هزل جَلد الذّات: ويتمثّل في توجيه سهام السّخرية إلى المتكلّم بصيغة الجمع، ويكون النّقد السّاخر تدميريّا أو عدميّا في بعض الأحيان.

– السّجلّات: إنّ التّصنيف على أهمّيته، لا يُمكّن بالتّدقيق من الوقوف على طبيعة الهزل التي تختلف باختلاف السّجلّات. وأهمّ هذه السّجلات وأكثرها إفادة هي:

– التفكّه: وهو أرقى أنواع الهزل في بعض أوجهه كالتّفكه الذّهني، إذ يكشف، دون تهديم أو ضرر مظاهر الشّذوذ والغرابة.

– السّخرية: وهو تعبير مخالِف لما يُضمَر عادة، ولكن يمكن أن تكون السّخرية مباشرة أيضاً كما بين التّداوليون.

– الازدراء: ضرب من ضروب السّخرية الشّديد الوقع. ويقصدُ منه التّحقير بالإضافة إلى الإضحاك. ويمكن أن يتجاوز الشّخصيات ليمَسّ المؤسسات والإيديولوجيات.

– التحريف الهزلي (ر. النفس).

– الهزل الوضيع: وهو الإضحاك القائم على التّضخيم حدّ المسخ. ويظهر في المساخر* والعروض الاحتفالية.

– القدح: وهو الإضحاك المبطّن بالنّقد اللّاذع لعيب أو رذيلة تكون مثاراً للاستهجان.

هزل الانفلات

FR : Comique de fantaisie

EN : Extravagance comic

(ر. الهزل).

هزل جلد الذّات

FR : Comic d’auto-dérision

EN : Self - derision comic

(ر. الهزل).

هزل الحركات

FR : Comique de geste

EN : Comic of gesture

(ر. الهزل).

هزل الخَرْق

FR : Comique de transgression

EN : Comic of infringement

(ر. الهزل).

هزل السّلوك

FR: Comique de mœurs

EN: Comic of manners

(ر. الهزل).

هزل الصّمود

FR : Comique de résistance

EN : Comic of resistance

(ر. الهزل).

هزل الطّبائع

FR: Comique de caractère

EN: Comic of character

(ر. الهزل).

هزل الكلمات

FR : Comique de mots

EN : Verbal irony

(ر. الهزل).

هزل الوَضعيات

FR : Comique de situation

EN : Comic of situation

(ر. الهزل).

الهزل الوضيع

FR : Grotesque

EN : Grotesque

(ر. الهزل).

هزلياتي الفاتحة

FR : Paradiste

EN : Paradist

للمصطلح معنيان يتعلق أوّلهما بوظيفة، وثانيهما بجنس مسرحيّ؛ فملهاتيّ الفاتحة يعني في المقام الأوّل مُهرّجا دعائيا أو مقدّم عروض مثلُه مثلُ المنادي ومنمّق الكلام وملهب الجمهور، إذ أنّ وظيفته الوحيدة هي جلب المارّة لدخول المسارح الجوّالة. أمّا في المقام الثّاني، فيفيد مُؤلّفا مسرحيّا يكتب نصوصاً في باب الملهاة الفاتحة*.

هندسة المعمار المسرحي

FR : Architecture théâtrale

EN : Theatrical architecture

تاريخ العمارة المسرحيّة هو تاريخ المسرح منذ نشأته. وقد تطوّرت العمارة بالمرور من بنايات بدائيّة كانت تُقام على الأرض المطروقة، إلى بنايات ضخمة تطوّرت شيئاً فشيئاً وبلغت درجة كبيرة من الإتقان مع العمارة الإيطالية بداية من عصر النّهضة. وقد وقع المرور تدريجيّاً من الرّكح* المفتوح إلى الرّكح* المغلق. وبذلك تغيّرت العلاقة بين المتفرّج والممثّل*. ومن بين النّماذج التي شكّلت علامةً بارزة في العمارة المسرحيّة نسوق ما يلي:

- النّموذج اليونانيّ: بُني المسرح اليونانيّ القديم في شكل نصف دائري، مدرّج، محفور في هضبة يستند إليها. وقد انقسم عموديّا إلى

مقاعد مُدرّجة تنطلق من وسط البناء إلى الأعلى لتُكوّن فضاء الفُرجة.

ويوجد أسفل المدارج فضاء دائريّ، يبلغ قطره عشرين مترًا يسمى «الأوركسترا» (ويعني مكان الرّقص الدائري كما تفيد جذوره الاشتقاقيّة اليونانيّة). ويتوسّط هذا الفضاء مذبح الإله «ديونيزوس» الذي يتحلّق حوله أفراد الجوق* يرقصون ويترنّمون بنشيد الإله في قدّاس التيس.

تفصل الأوركسترا الرّكحَ* «skené» عن المدارج. والرّكح بناء مستطيل الشّكل يبلغ علوّه مترين. وقد كان في البداية مجرّد تخشيبة أو خصّ «يُستعمل بمثابة الزّخرف* ويوظّف بما هو خفايا ركح». واتّسع لاحقاً بإضافة فضاء آخر يشكّل امتداداً له يتحرّك فيه الممثّلون ويسمّى «البروسكانيون» أو «البروسانيوم» أي صدر الرّكح.

ويمرّ المتفرّجون إلى المدارج بواسطة أروقة جانبية وقع إحداثها للغرض، بين المدارج والرّكح*. وبالمرور من الطقوسيّ إلى الثّقافي، انضافت العناصر الأخرى المذكورة آنفا وانفصل الجمهور عن الجوق* بجلوسه في المدرّجات.

علاوة على ذلك، وقع استعمال الحجارة بدل الخشب في تشييد المسارح، وكان ذلك في عهد الحاكم الأوّل أو الأرغون* ليكيرغ Lucurgue بعد أن تعرّضت المباني للحرائق والتّصدع عديد المرّات.

– النّموذج الرّوماني: رغم تأثرهم بالعمارة الإغريقيّة، أدخل الرّومان تغييرات ذات بال على النّموذج اليونانيّ. وشمل ذلك موقع البناء المسرحي وتقسيمه وتوظيفه؛ ففي حين يستند المسرح اليوناني غالباً إلى هضبة، ويطغى عليه الطّابع الدّيني والمساواة بين كل المتفرّجين، بغض النّظر عن الانتماء والمقام، أُقيم المسرح الرّوماني على أرض منبسطة، قرب الحمّامات، وشُيّدت حوله حيطانٌ سامقةٌ، وطوابقُ مبنيّة بالحجارة على أقواس ضخمة، أُسوة بالمدرّجات العملاقة المخصّصة للمُجالدة وصراع الحيوانات الضّارية. وقد كان المعمار أكثر زركشة وفخامة من المعمار الإغريقي. أمّا المدارج فقد عكست الفوارق الاجتماعية، إذ خُصصت مقاعد أماميّة من رخام مُحلّى بنقوش إلى الأباطرة والبرلمانيّين والقضاة ورجال الدّين، أمّا عامة النّاس فيجلسون في الأماكن الخلفية من المُدرّج.

وفي ما يتعلّق بالأوركسترا، فقد أصبحت ثانوّية وتقلّص حجمُها خلافاً للرّكح* الذي اتّسع وأصبح مركز الاستقطاب في العمارة المسرحية الرّومانية. والدليل على ذلك أنّ الجوق* على كثرة أفراده، انتقل إلى الرّكح* وحلّ مكانَه الجمهورُ.

علاوة على ذلك، أصبح الرّكح أقلّ علوّا وأُقيم خلفَه جدارٌ عظيم علوّه ستّة وثلاثون مترا وطوله مائة وثلاثة أمتار. وهو محلّى بالأعمدة والتّماثيل الرّخامية. وقد فُتحت فيه أبواب عديدة تكريسًا لمبدإ الإيهام.

– نموذج القرون الوسطى: لم ترتبط العصور الوسيطة بمعمار مميّز كما كان الشأن عند

اليونانيين والرّومان، فقد كانت الفرق المسرحية الجوّالة تقدّم عروضها على مساطب عربات مجرورة، في السّاحات العامّة، والمزارع والكنائس. وقد سيطرت الآلات بكثرة، خاصة في مسرح الأسرار ومسرح الخوارق*، وتعدّدت الأبواب الأرضية والأقبية التي تمكّن من الظهور الخارق.

- النموذج الأليصاباتي: سُمي كذلك نسبة إلى ملكة بريطانيا أليصبات الأولى التي رعت المسرح والمسرحيّين ومكّنت من تطوير هذا الفنّ.

وقد عُرف هذا النّموذج بالمسرح المكشوف أو مسرح الهواء الطّلق. وبُني أوّل مسرح سنة 1575. وقد كان المعمار دائري الشّكل أو متعدّد الزّوايا.

ويتوسّط هذا المعمار فضاءٌ فارغ ويحوي مدرّجا وركحا* مغطّى يمتدّ إلى وسط ردهة مسرح* مكشوفة، حيث يبقى المتفرّجون الفقراء واقفين، متعرّضين لنوائب الطبيعة، مُحيطين بالخشبة من جوانب ثلاثة. أمّا الأغنياء وعِلْية القوم فيجلسون في المقاصير والشّرفات العالية المغطاة والمطلّة على الرّكح*.

- النموذج الإيطالي: يُعدّ هذا النّموذج مُنعرجًا هامّاً في هندسة العمارة المسرحيّة. وقد تولّدت هذه العمارة عن جمالية غيّرت جذريا طابع المعمار، إذ أصبح البناء المسرحي مُغلقا. أمّا الرّكح* فقد تخلّى عن شكله الدّائري واتّخذ شكل المكعّب وانقسم إلى طوابق (ر. قفص الرّكح).

وقد أقيم البناء وِفق تقنية المنظور. أمّا القاعة فتؤثّثها المقاصيرُ والشّرفات والأروقة، التي تتخذ شكل الحرف اللّاتيني U حول ردهةِ المسرح، والمقاعدِ المنتظمة قبالة الرّكح*، ممّا يمكّن من مشاهدة جبهيّة. ويُعد مسرح «السكوالا» بإيطاليا النّموذج الأمثل لهذا المعمار.

انتشر هذا النّموذج في كامل أوروبا. ولكن بعد الحرب العالمية الثّانية، تغيّرت الظروف والمفاهيم، فوقع التّخلّي عن البهرج الموروث عن المسارح الإيطالية من نقوش مذهّبة ونجفات وتماثيل وأعمدة مرمريّة ومقاصير راقية. وبُنيت مسارح شعبيّة في نطاق اللّامكزية، عُرفت «بكاتدرائيات الإسمنت المسلّح». وقد سهّل هذا التوجّه من نشر المسرح على أوسع نطاق ممكن.

أمّا في العصر الحديث، فقد تعدّدت النّماذج بتعدّد الجماليات وتطوّرها، مواكبةً للتّحولات الاجتماعيّة والاقتصاديّة. وكان دِيْدنُ الفنّانين والمسرحيّين إنجازُ عمارة مسرحيّة تُولي المتفرّج الأهميّة القُصوى وتعمل على تشريكه، من ذلك مسرح الحلقة* والمسرح الحميمي*.

وقد ظهرت في هذا المضمار امتداداً لهذه النّماذج، مقارباتٌ دعت إلى التخلّي عن العمارة المسرحيّة أصلا، ذلك أنّ المسرح في رأي بعض المبدعين، لا يحتاج بالضرورة إلى فضاء، ولا إلى عمارة مهيأة. (ر. المسرح الخام).

هَوَس المسرح

FR : Théâtromanie

EN : Theatromania

على إثر القطيعة مع النّظام الملكي بفرنسا، وتحرير الفنون من تسلّط الرّقابة، أبدت الفئات الاجتماعيّة على اختلاف انتماءاتها، هوسا غير مسبوق، مثّل حالة ذهنيّة فريدة وأرضيّة خصبة للإبداع. وقد تجلّى عشقُ هذا الفنّ على أكثر من صعيد؛ فعلاوة على الإقبال الجماهيريّ المكثّف لمتابعة العروض في المسارح الرّسمية وغير الرّسمية، انخرطت أعداد متزايدة من النّبلاء والبورجوازيّين في الكتابة والتأليف، وهذا ما أدّى إلى ظهورِ أجناسٍ مسرحيّة كثيرة ومتنوّعة من أهمّها ما يُعرف اصطلاحا بمسرح الخاصّة والمسرح المَثلي*.

هيكل الرّكح

FR : Châssis

EN : Framed

هو عنصر يمكّن من تقسيم الخشبة، أو بالأحرى إعادة رسم حدودها حسب ما يتطلّبه العرض.

يُبنى الهيكل من أعمدة فولاذية أوخشبية توضع طولا وعرضا، وتُشَدّ إلى بعضها بعضاً وتُغطّى بشرائح غير سميكة من اللّوح، وتتخذ أشكالاً مختلفة (حسب التّصميم الركحي* والإخراج*). ويمكن فكّها وإعادة تركيبها.

بعد بناء الهيكل تثبّت عليه الزّخارف ومصادر الإضاءة*.

الهيئة

FR : Attitude

EN : Attitude

ترتبط الهيئة بالقُرْبيّة*. وتخصّ في معناها الفيزيائي الماديّ وضعيّةَ جسد الممثّل في علاقته ببقية الممثّلين. والملاحظ أنّ الهيئات التي يتّخذها الجسدُ تتحوّل في الأعمال الإيمائية إلى ما يُشبه «علامات تنقيط»، بارزةٍ للعيان على حد تعبير ديكرو Decroux، تلتقطُها عينُ المتفرّج وتُركّز معها حتى تفهم مُحتواها.

بالإضافة إلى معناها الماديّ، للهيئة معنى نفسي أخلاقي؛ إذ تَنصبّ في هذا القالب الفيزيائي هيئةٌ نفسيّةٌ حسيّةٌ يستوجبها المقامُ، لأن الهيئة الفيزيائية ليست مجرّد وعاء خاو، وإنّما هي قالب يحوي عواطف الممثّل المستشفّة من الدّور، وتتحكّم فيه السّياقات.



وجْه الرّكح

FR : Face

EN : Front of scene

(ر. تقسيم الركح).

وحدة الزّمن

FR : Unité de temps

EN : Unity of time

(ر. قاعدة الوحدات الثلاث).

الوحدة السّردية الصّغرى

FR : Catalyse

EN : Catalysis

(ر. السردية).

وحدة الفعل

FR : Unité d'action

EN : Unity of action

(ر. قاعدة الوحدات الثلاث).

الوحدة القُرْبية

FR : Proxème

EN : Proxemic unity

هي قرينة نصيّة غالباً ما تأتي في شكل ممسرحيات تبيّن في الوقت نفسه، علاقة الشّخصيات المتحاورة في ما بينها من جهة، وطريقة تموقعها في الفضاء الذي تتحرّك فيه من جهة أخرى. (ر. القُربية).

ومن الوحدات القربية التي يمكن أن تتخلّل المقاطع الحواريّة نذكر على سبيل المثال الانزواء وإدارة الظّهر، والسّجود أمام الحبيب.

وحدة المكان

FR : Unité de lieu

EN : Unity of space

(ر. قاعدة الوحدات الثلاث).

وسط الرّكح

FR : Centre de la scène

EN: Center of stage

(ر. تقسيم الركح).

الوسيط الدراميّ

FR : Agent dramatique

EN : Dramatic agent

على غرار المهامّ التي يضطلع بها نظيره في عالم الرّياضة المحترفة على سبيل المثال، يقوم الوسيط الدراميّ برصد الممثّلين الناشئين الواعدين أو المحترفين المشهود لهم بالكفاءة، وانتدابهم لحساب الفِرق مُقابلَ مبالغ ماليّة عند إمضاء العقود.

وقد ظهرت قبل هذه المَهمة في الأوساط الفنية وظيفةٌ أخرى، وأنيطت بعهدة ما يعرف بالوكيل الدراميّ. وهو مفوّض من طرف المؤلّف المسرحيّ يجمع حقوقَه من الأموال المتأتّية من العروض المسرحيّة لأعماله، ويتقاضى عُمولة على ذلك. وتكون هذه الحقوق إمّا مُتناسبة مع المداخيل أو قارّة، وذلك وِفق الأصناف المسرحيّة، إذ يختلف العقد مثلاً من المغناة الهزلية* إلى مسرح الجادة*.

الوضعيّة الدراميّة

FR : Situation dramatique

EN : Dramatic situation

لا تتحدّد الوضعيّة الدراميّة في النّص أو العرض إلاّ بتوفّر المكوّنات الرّئيسية التّالية: مسرح الأحداث بكل مكوّناته (الزّخارف، الإضاءة*، اللّواحق*) وكلّ المعطيات والإفادات التي تُمكّن من معرفة الشّخصيات المتحاورة (هويّتها، علاقاتها) وتسهم في فهم السّياقات التي تتنّزل فيها أقوالُها وأحاديثُها.

ولقد حاول النقّاد تبويب الوضعيّات الدراميّة المُمكنة، فصنّفها بولتي Polti في ست وثلاثين وضعيّة (وضعيّة من يستجدي عطف الآخر، وضعيّة المتمرّد، وضعيّة المِقدام، وضعيّة المنتقم إلخ).

ثم جاء سوريو Souriau، ففصّلها إلى 3600 وضعيّة، اعتمدها لاحقاً علماء السّرد والسّيميائيون لاستخراج الوظائف والأفعال بالمعنى الاصطلاحي لهذين اللّفظين.

الوضعيّة الهزليّة

FR : Situation comique

EN : Comic situation

(ر. الهزل).

الومضة الورائيّة

FR : Analepse

EN : Analepsis

استُعمِلت الومضة الورائية بكثرة في النّقد الرّوائيّ والسينمائيّ، للدّلالة على مقطع سردي يعود بالأحداث إلى الوراء لإضاءة حاضر الشّخصية، فينزاح عن الخطّية الزّمنية النّمطية والتسلسل المألوف للأحداث، أي يتعرّج أو يتشظّى.

وانتقل هذا المفهوم إلى المسرح بنفس الدّلالة واستُعمِل في بعض المسرحيات بأوجُه مختلفة،

إمّا بالعودة إلى الوراء في موضع متقدّم من المسرحيّة أو منذ نقطة الانطلاق مباشرة، إذا ما كانت البنية دائرية. وخير مثال على ذلك **مجهولة أرّاس** لأرمون صالاكرو Armand Salacrou,L'inconnue d'Arras. للإشارة، من السّهل تجسيد الومضة الورائيّة في الأشرطة السّينمائية، باستعمال تقنيات عديدة مثل الانتقال من مقاطع بالألوان إلى مقاطع بالأبيض والأسود، أو حلول صورة مكان أخرى تُمحى تدريجيّاً، أو استعمال ممثّل بديل* يافع له نفس ملامح الشّخصية المحورية الأكبر منه سنّا، ليحيل على فترة من ماضيها. أمّا في المسرح، فالأمر أعقد من ذلك بكثير، وهو يطرح إشكالات على مستوى التّجسيد الرّكحي. ولكن رغم ذلك، توفّق المسرحيّون إلى بعض الوسائط كاستعمال الصوت الخارجيّ* والتّأثيرات الضّوئية والزّينة الدرامية* لتغيير السّحنة وإدراج سارد ليوضّح الومضة الورائيّة في علاقتها بالحاضر.

من هذا المنظور، تندرج هذه التقنية في ما اصطلح عليه «بالمسرح التّحليلي» وهي الدراما التي تعتمد تقنية العودة إلى الوراء لسبر أغوار الشّخصية الرّئيسية بعرض مقاطع من ماضيها، ذلك أنّ وظيفتها الأساسية تفسيريّة.

وسُمي هذا المسرح تحليلياً لأنه يعتمد آليات علم النّفس التّحليلي الذي ينطلق من حاضر الفرد، وتحديداً من الوضعية المتوتّرة، المتأزّمة في راهنه، ليُنشّط ذاكرته ويمكّنه، عبر تقنيات الاسترجاع، من كشف الأسباب الكامنة في ماضيه والتي أدّت إلى هذه الوضعية المتفجّرة في حاضره.

وَ قد وسَمَتْ هذه التّقنية الكثير من الأعمال الدرامية بداية من العقد الثاني من القرن العشرين **كالمسافربلا حقيبة** لجون آنوي J. Anouilh, le Voyageur sans bagage، و**زمن الحلم** لرونيه لونورمون H. René Lenormand,Le temps d'un songe إلخ، لما لها من أبعاد جماليّة وفنيّة، تشدّ الانتباه شدّا وتدفع بالمتلقّي إلى إعادة ترتيب الأحداث.

الفرْق بينهما حقيقيّ وفعليّ، رغم هذا الالتقاء الوظيفي.

إنّ أبرز ما يميّز الفصل* هو وحدته النّاجمة عن تماسك مشاهده (ارتباط جُلّ الأحداث التي تحتضنها هذه المشاهد بالشّخصيات الأساسيّة وبمساراتها ومآلاتها إلخ)، بينما يُرشّح اليوم إجمالا لاستيعاب حبك يطغى عليها التّنوع أو التّشتت، إذ يجمع بين خاصيّات الفصل* واللّوحة*، كما في مسرحيّة **الخف الحريري** Le soulier de satin لبول كلودال Paul Claudel، ففي هذا النصّ المضمّخ بالأجواء الإسبانية، يتجلّى التّنوع على عدّة مستويات أوضحُها وأبلغُها على الإطلاق الأعدادُ الهائلة من الشّخصيات (المائة تقريباً)، التي اضطر الكاتب إلى إفرادها بقائمة اسميّة في مُفتتح كلّ يوم من أيّام نصّه الأربعة، إضافة إلى تعدّد الأزمنة والفضاءات. وهذا ما يُعطي فكرة عن تشعّب وتنوّع الأحداث في هذه المسرحيّة التي لو جال بخاطر أحد المخرجين نقلُها إلى الرّكح* دون حذفٍ، لاستغرق العرضُ ساعات طويلة.



يمين الركح ويساره

FR : Côté cour/ côté jardin

EN: Stage right/stage left

لا يتحدّد يمين الرّكح ويساره من زاوية نظر الممثّل*، وإنّما من موقع المتفرّج في قاعة العرض، فاليمين يمينه واليسار يساره.

اليوم

FR : Journée

EN : Day

جنح السّواد الأعظم من المؤلّفين المسرحيّين في العصر الذهبي (ر. الملهاة الإسبانية) إلى تعويض الفصل*. باليوم، ونسج على منوالهم آخرون من جنسيّات مختلفة.

و إذا كان اليوم كما الفصل*، وحدة من وحدات التقطيع* الكبرى، الشبيهة بالوعاء الذي يحوي عددا من المشاهد قد يكبر أو يصغر، فإنّ

الفهرس

- ب -

- ت -

- ث -

- ج -

- ح -

- خ -

- د -

- ذ -

- ر -

- ز -

- س -

- ش -

- ص -

- ض -

- ب -

- ع -

- غ -

- ف -

- ق -

- ك -

- ل -

- م -

- ن -

- هـ -

- و -

- ي -


هذه النسخة إهداء من المركز ولايسمح بنشرها ورقيا أو تداولها تجاريا

ثبتٌ في المصطلح



مسرد فرنسي عربي

A

Abstraction	التجريد
Accessoires	اللواحق
Accessoiriste	قيم اللواحق
Accommodation	التكيّف
Achèvement	نهاية النهاية
Acmé	الذروة
Actant	الفاعل
Acte	الفصل
Acte de langage	الفعل القولي
Acteur	الممثل
Acteur à panache	الممثل المتحمس
Acteur à recette	الممثل المستقطب
Acteur de bois	الممثل المتخشب
Acteur de société	ممثل الخاصة
Acteur désincarné	الممثل المتجرد
Acteur incarné	الممثل غير المتجرد
Action	الفعل
Action dramatique	الفعل الدرامي
Action parlée	الفعل المنطوق
Actualisation	الترهين
Adaptation	الاقتباس
Adjuvant	المساعد
Administrateur	مدير الفرقة
A-dramaticité	اللادرامية
Adresse au public	مخاطبة الجمهور
Affectation	التصنع
Agent dramatique	الوسيط الدرامي
Agon	السجال
Agonistique	السجالي
Agonothète	رئيس الألعاب السجالية
Agréments	الإمتاع
Allégorie	الترميز
Alternance	المناوبة
Ambiguïté	الغموض
Amplification	التطوير
Anachronisme	المفارقة التاريخية
Analepse	الومضة الورائية
Analyse chronotopique	التحليل الزمكاني
Analyse dramaturgique	تحليل الفنية الدرامية
Anamorphose	التزييغ
Anastasie	انستازيا
Anastrophe	التقديم والتأخير
Annonce	الإعلان
Annoncier	المعلن
Antagoniste	الشخصية المضادة
Anthropologie théâtrale	الاناسة المسرحية
Anti-action	اللافعل
Anti-climax	ذروة الحدث المضادة
Anti-décor	اللازخرف
Antididascalie	اللاممسرحية
Anti-fable	اللاأحدوثة
Anti-héros	اللابطل
Anti-masque	عرض اللاقناع
Anti-pièce	اللامسرحية
Anti-théâtre	اللامسرح
Anticipation	الاستباق
Antilabe	الممسك الحواري
Antonomase	الاستعارة المجردة
Apaisement final	السكون النهائي
Aparté	الحديث الجانبي
Apollinien et dionysiaque	أبولوني وديونيزي
Apothéose du corps	تألق الجسد
Apparition	الحضور الخارق
Appel du pied	النقر بالعقب
Archétype	النموذج الأوفى
Archiénonciateur	المتلفظ الأوفى
Archimime	المومئ الأكبر
Architecture théâtrale	هندسة المعمار المسرحي
Archonte	الأرغون
Argument	العرض الموجز
Arlequin	أرلوكان
Arlequinade	الأرلوكينيات
Arrangement	التوضيب
Arrogance funeste	الغطرسة المأساوية
Art dramatique	الفن الدرامي
Art poétique	الفن الشعري
Art total	الفن الشامل
Arts de la conversation	فن التخاطب

Arts de la représentation	فنون العرض
Arts de la scène	فنون الركح
Arts du spectacle	فنون الفرجة
Atellanes	هرجة أتلة
Atraphasie	الغوغائية الهزلية
Attitude	الهيئة
Attitude comique	الموقف الهزلي
Attitudes conversationnelles	المواقف التحاورية
Attrape-parterre	إغراء الجماهير
Attributs physiques	السمات الجسدية
Auguste	المهرج المضاد
Auteur comique	الهزلياتي
Auto-réflexivité	الانعكاس الذاتي
Auto-sacramental	دراما طقوس الأسرار
Autre-scène	الركح الآخر
Avant-scène	صدر الركح
Avertissement	التوطئة
Aveugleur	المنوار العاشي
Axe discursif	المحور الخطابي
Axe événementiel	محور الأحداث
Axiologie	القيمية

B

Baignoire	مقصورة العازفين
Bain des pieds	حمام السيقان
Baladin	البهلوان الجوال
Balcon	الشرفة
Ballet	الملهاة الراقصة
Banquettes	دكات النبلاء
Banquiste	دعائي الدكة
Barbon	الشيخ المتصابي
Basse comédie	الملهاة الوضيعة
Bateleur	الفنان المشعوذ
Bâton du régisseur	عصا قيم الاستدالة
Bavette	أسفل الستارة
Berquinade	الملهاة التافهة
Bienséance	اللياقة
Biomécanique	البيوآلية
Blague de théâtre	المزحة المسرحية
Blague verbale	المزحة اللفظية
Blanc de scène	أبيض الركح
Boite à l'italienne	العلبة الإيطالية
Boniment	تنميق الكلام
Bouffon	المهرج
Bouffonnerie	التهريج
Brigandin	العربة الفضائية
Bruitage	الضجيج المصطنع
Bruiteur	قيم الضجيج المصطنع
Bunraku	مسرح العرائس الياباني
Burlesque	التحريف الهزلي

C

Cabale	عُصبة المناوئين
Cabotin	الممثل الرديء
Cabotinage	التمثيل الرديء
Cadre de scène	إطار الركح
Café- théâtre	المقهى مسرح
Cage de scène	قفص الركح
Cahier de mise en scène	كراس الإخراج
Canal	القناة
Canal non verbal	القناة غير اللغوية
Canal paraverbal	القناة الموازية للغة
Canal verbal	القناة اللغوية
Cantonade (à la)	المخاطبة غير الموجهة
Caractérisation	توصيف الشخصيات
Caractéristiques morales	السمات الخلقية
Carnavalisation	الاحتفالية
Casserole	المنوار الكاشف
Catalyse	الوحدة السردية الصغرى
Catastrophe	الفاجعة
Catégorie dramatique	المقولة الدرامية
Catharsis	التطهير
Centre de la scène	وسط الركح
Champ de coexistence	حقل التعايش
Changement à vue	تغيير الزخارف المرئي
Changement de costume	تغيير الملابس
Changement de décor	تغيير الزخرف
Changement de lumière	تغيير الإضاءة
Chant du bouc	نشيد التيس
Charge	الشحن
Chariot de Thespis	عربة تاسبيس
Châssis	هيكل الركح
Chausser le brodequin	فن الملهاة
Chausser le cothurne	فن المأساة
Chef d'orchestre	قائد الفرقة
Chef machiniste	رئيس الآلاتيين
Chœur	الجوق
Chorée	الترنيم
Chorège	متعهد الجوق

Chorégie	تعهد الجوق
Chorégraphe	مصمم الرقصات
Chorégraphie	تصميم الرقصات
Choriste	المرنم
Chorodidascale	معلم الجوق
Choryphée	قائد الجوق
Chronotopes	الزمكان
Cintre	سقف قفص الركح
Cintrier	مدير سقف الركح
Claqueurs	المصفقون المأجورون
Classe des objets	قسم الأشياء
Climax	ذروة الحدث
Code kinésique	السنن الحركية
Code spatial	السنن الفضائية
Code théâtral	السنن المسرحية
Code vestimentaire	السنن اللباسية
Codification	التسنين
Coffrage	الزخرف الخاوي
Coiffure	الحلاقة
Collage	التركيب الفني
Comedia	الملهاة الاسبانية
Comédie	الملهاة
Comédie à l'impromptu	ملهاة الارتجال
Comédie antique	الملهاة القديمة
Comédie à proverbe	ملهاة المثلية
Comédie à sketchs	الملهاة المشيهد
Comédie à tiroir	ملهاة الأدراج
Comédie à toge	ملهاة التوجة
Comédie ballet	الملهاة الراقصة
Comédie burlesque	الملهاة التحريفية الهزلية
Comédie d'humeurs	ملهاة الأمزجة
Comédie d'idées	الملهاة الذهنية
Comédie d'intrigue	ملهاة الحبك
Comédie de cape et d'épée	ملهاة الوشاح والسيف
Comédie de caractère	ملهاة الطبائع
Comédie de mœurs	ملهاة السلوك
Comédie de paravent	ملهاة الساتر
Comédie de salon	ملهاة المجالس
Comédie de taverne	ملهاة الحانة
Comédie héroïque	الملهاة البطولية
Comédie historique	الملهاة التاريخية
Comédie humaniste	الملهاة إلانسانوية
Comédie larmoyante	الملهاة المعطفة
Comédie latine	الملهاة الرومانية
Comédie légère	الملهاة الخفيفة
Comédie moralisante	الملهاة الوعظية
Comédie noire	الملهاة السوداء
Comédie nouvelle	الملهاة الجديدة
Comédie poétique	الملهاة الشعرية
Comédie satirique	الملهاة القدحية
Comédie sentimentale	الملهاة العاطفية
Comédie sérieuse	ملهاة الجد
Comédie subversive	الملهاة التهديمية
Comédien	الممثل المسرحي
Comédien ambulant	الممثل الجوال
Comédien hors-champ	الممثل المخفي
Comique	الهزل
Comique d'auto-dérision	هزل جلد الذات
Comique de caractère	هزل جلد الطبائع
Comique de fantaisie	هزل الانفلات
Comique de geste	هزل الحركات
Comique de mœurs	هزل السلوك
Comique de mots	هزل الكلمات
Comique de résistance	هزل الصمود
Comique de situation	هزل الوضعيات
Comique de transgression	هزل الخرق
Commedia dell'arte	الملهاة المرتجلة
Communication non verbale	التواصل غير اللغوي
Communication théâtrale	التواصل المسرحي
Comparse	الممثل الثانوي
Complication	التعقيد
Composition contrepunctique	البناء الطباقي
Composition dramatique	البناء الدرامي
Composition du personnage	بناء الشخصية
Concepteur -costume	مصمم الأزياء
Concepteur-costume académique	مصمم الأزياء الأكاديمي
Concepteur- costume indépendant	مصمم الأزياء المستقل
Concepteur-costume permanent	مصمم الأزياء القار
Concepteur-lumière	مهندس الأضواء
Confident	النجي
Configuration	تشكل الشخصيات

Conflit	الصراع
Console	نضد الأرغن
Constellation des personnages	شبكة العلاقات
Constructeur de décors	مصمم الزخارف
Construction complexe	البناء المركب
Construction normative	البناء النمطي
Construction paradoxale	البناء التناقضي
Construction vide	البناء الخاوي
Conteur	الحكواتي
Contexte dramatique	السياق الدرامي
Contrat d'adaptation	عقد الاقتباس
Contrat d'exploitation	عقد الاستغلال
Contre-emploi	الأدوار المضادة
Contre-intrigue	الحبكة المضادة
Contre- jour	الإضاءة الخلفية
Contrepoint	الطباق
Convention théâtrale	المشارطة المسرحية
Corbeille	مقدمة الشرفة
Cordax	الرقصة الخليعة
Costume	اللباس
Costume comique	اللباس الهزلي
Costume de caractère	لباس التوصيف
Costume de répétition	لباس التمارين
Costume historique	اللباس التاريخي
Costume tragique	اللباس المأساوي
Côté cour/côté jardin	يمين الركح ويساره
Couleur locale	الطابع المحلي
Coulisse cour	يمين خفايا الركح
Coulisse jardin	يسار خفايا الركح
Coulisses	خفايا الركح
Coup de théâtre	الحدث الفجئي
Courier	آلاتي يمين الركح
Création collective	الإبداع الجماعي
Crise	الأزمة
Cyclorama	الستارة الخلفية

D

Débit	نسق الإلقاء
Déclamation	الكلام المفخم
Décor	الزخرف
Décor abstrait	الزخرف التجريدي
Décor construit	الزخرف المبني
Décor d'intérieur	الزخرف الداخلي
Décor éclaté	الزخرف المتشظي
Décor itinérant	الزخرف الجوال
Décor parlé	الزخرف المنطوق
Décor sonore	الزخرف السمعي
Décor unique	الزخرف الأوحد
Décor verbal	الزخرف القولي
Décor visuel	الزخرف المرئي
Décorateur	المزخرف
Décoration	الزخرفة
Décors simultanés	الزخارف المتواقتة
Décors successifs	الزخارف المتتابعة
Découpage	التقطيع
Décrochement	الانفصال عن الدور
Dédoublement de la fable	ثنائية الأحدوثة
Dédoublement de l'intrigue	ثنائية الحبكة
Dégagements	المرافق الملحقة
Degré zéro de caractérisation	التوصيف الصفر
Déguisement	التقنع
Dénouement	فك العقدة
Détente comique	الاستراحة الهزلية
Deus ex machina	فك العقدة الاعتباطي
Deutéragoniste	الشخصية السجالية الثانية
Deuxième rôle	الدور الثاني
Dialogisme	الحوارية
Dialogue	الحوار
Dialogue degré zéro	حوار الصفر
Dialogue de sourds	حوار الطرشان
Dialogue éclaté	الحوار المتشظي
Dialogue gestuel	الحوار الحركي
Dialogue hybride	الحوار الخلس
Dialogue lyrique	الحوار الغنائي
Diaphonie	ثنائية الأصوات
Diction	الإلقاء
Didascale	الممسرح
Didascalecture	القراممسرحيات
Didascalie	الممسرحية
Didascalie autonome	الممسرحية الحرة
Didascalie destinatrice	الممسرحية الموجهة
Didascalie du seuil	ممسرحية العتبات
Didascalie implicite	الممسرحية الضمنية
Didascalie initiale	الممسرحية الاستهلالية
Didascalie interstitielle	الممسرحية الخلالية
Didascalie locative	الممسرحية الظرفية
Didascalie mélodique	الممسرحية التصويغية
Didascalie nominative	الممسرحية الاسمية

Didascalie non verbale	الممسرحية غير اللغوية
Didascalie scénographique	الممسرحية السينوغرافية
Didascalie technique	الممسرحية التقنية
Didascalie verbale	الممسرحية اللغوية
Dilemme	الصراع الداخلي
Directeur de la programmation	مدير البرمجة
Directeur de lumière	قيم الإضاءة
Directeur de théâtre	مدير المسرح
Directeur de spectacles	مدير العرض
Directeur technique	المدير التقني
Direction d'acteurs	إدارة الممثلين
Discours dramatique	الخطاب المسرحي
Dispositif scénique	التشكل الركحي
Distance esthétique	المسافة الجمالية
Distanciation	المباعدة
Dit et non- dit	المنطوق والمسكوت عنه
Dithyrambe	نشيد ديونيزوس
Division de la scène	تقسيم الركح
Docudrame	الدراما الوثائقية
Double adresse	ثنائية المخاطبة
Double dialogie	الثنائية الحوارية
Double énonciation	ثنائية التلفظ
Double entente	الردود المزدوجة الدلالة
Doublure	الممثل البديل
Dramaticité	الدرامية
Dramatis personae	قائمة الشخصيات
Dramatisation	التصويغ الدرامي
Dramatologie	علم المسرح
Dramaturge	الكاتب المسرحي
Dramaturgie	الفنية الدرامية
Dramaturgie classique	الفنية الدرامية الكلاسيكية
Dramaturgie éclatée	الفنية الدرامية المتشظية
Dramaturgie fermée	الفنية الدرامية المغلقة
Dramaturgie ouverte	الفنية الدرامية المفتوحة
Dramaturgiste	الفني الدرامي
Drame	الدراما
Drame bourgeois	الدراما البورجوازية
Drame burlesque	الدراما التحريفية الهزلية
Drame fantastique	الدراما العجائبية
Drame liturgique	دراما الإنشاد الديني
Drame naturaliste	الدراما الطبيعية
Drame romantique	الدراما الرومنسية
Drame satyrique	الدراما الساتيرية
Drame sérieux	الدراما الجادة
Duègne	المربية
Duo comique	ثنائي الهزل
Duo d'amour	ثنائي العشق
Duos	الثنائيات

E

Éclairage	الإضاءة
Écriture dramatique	الكتابة الدرامية
Écriture scénique	الكتابة الركحية
Effet de déconstruction	أثر التهديم
Effet d'étrangeté	أثر الغرابة
Effet de mise en évidence	مفعول الإبراز
Effet de reconnaissance	اثر التعرف
Effet de réel	اثر الواقع
Effets de lumière	أثر الإضاءة
Effets sonores	المؤثرات الصوتية
Effets spéciaux	المؤثرات الخاصة
Emploi	الأدوار المتشابهة
Enchaînement des scènes	تسلسل المشاهد
Énonciation scénique	التلفظ الركحي
Énonciation théâtrale	التلفظ المسرحي
Ensemblier	جامع اللواحق
Entracte	الاستراحة
Épilogue	الخاتمة
Épithètes homériques	المساجلة الهوميرية
Espace acoustique	الفضاء السمعي
Espace de jeu	فضاء اللعب
Espace diégétique	الفضاء المسرود
Espace dramatique	الفضاء الدرامي
Espace extra- scénique	الفضاء الخارجي
Espace gestuel	الفضاء الحركي
Espace intérieur	الفضاء الداخلي
Espace irréel	الفضاء المتخيل
Espace scénique	الفضاء الركحي
Espace vide	الفضاء الخاوي
Esthétique de rupture	جمالية القطيعة
Esthétique du clou	جمالية الإبهار
Esthétique du théâtre	جمالية المسرح
Esthétisme	الجمالية المطلقة
Ethnoscénologie	علم المشهد الإثني
Excision	التقليص
Exorde	الافتتاح
Exposition	العرض التمهيدي
Exposition in medias res	عرض الاسترجاع

Expression corporelle	التعبير الجسماني
F	
Fable	الأحدوثة
Face	وجه الركح
Fantaisie	الانفلات
Farce	الهرجة
Farce moralalisante	الهرجة الوعظية
Farce politique	الهرجة السياسية
Farce tragique	الهرجة المأساوية
Farceur	الممثل الهرجي
Fausse sortie	الخروج المموه
Faute tragique	الخطأ المأساوي
Faux aparté	الحديث الجانبي المموه
Faux dialogue	الحوار المزيف
Faux monologue	الحديث الفردي المزيف
Féerie	مسرح الخوارق
Feux de la rampe	أضواء صدر الركح
Ficelle	الخيوط الدرامية
Fiction	الخيال
Figurant	الممثل الوظيفي
Figuration	الحضور الوظيفي
Formation de l'acteur	تكوين الممثل
Formes pré- théâtrales	الأشكال الما قبمسرحية
Formes théâtrales	الأشكال المسرحية
Fosse d'orchestre	مكان العازفين
Frégolisme	ملكة التحول
Fripier	الرثّاث
Frise	الإفريز
G	
Gag	الإثارة الهزلية
Garde -robe	خزانة الملابس
Gélatine	الأوراق الملونة
Généricité	الأجناسية
Genre poissard	الجنس السوقي
Genres dramatiques	الأجناس الدرامية
Gestes	حركة الجسد
Gestes vocaux	الحركات الصوتية
Gestualité	نظام الحركة
Gestuelle	سمات الحركة
Gestus	الحركة الموقف
Grommelot	الدمدمة
Grotesque	الهزل الوضيع
H	
Habillage d'un décor	تغليف الزخارف
Habilleur	قيم اللباس
Habit	الكساء
Habit à la française	الكساء الفرنسي
Habit à la romaine	الكساء الروماني
Habit bourgeois	الكساء البورجوازي
Habit de cour	كساء البلاط
Habiter un rôle	التلبس بالدور
Happening theatre	المسرح الحدثي
Harangue	خطاب الاستقطاب
Harangueur	الخطيب المستقطب
Hardes	الأسمال
Haute comédie	الملهاة السامية
Héroï-comique	البطولي الهزلي
Héroïne	البطلة
Héros	البطل
Héros déceptif	البطل الخائب
Héros négatif	البطل السلبي
Héros romantique	البطل الرومنسي
Héros sans qualité	البطل الدون
Héros tragique	البطل الماساوي
Héros utopiste	البطل الطوبوي
Herses	الأضواء الفوقية
Hirondelle	الخطاف
Histoire dialoguée	التاريخ التحاوري
Historicisation	التأريخ
Historicité	التاريخانية
Horizon d'attente	افق الانتظار
Hors -scène	خارج الركح
Humour	التفكه
Humour intellectuel	التفكه الذهني
Humour noir	الدعابة السوداء
Humour subversif	الفكاهة التدميرية
Hybris	الغطرسة المأساوية
Hypertexte	النص الناسخ
Hypotexte	النص المصدر
I	
Ici et maintenant	الآن وهنا
Icône	الأيقونة
Identification	التّماهي
Idiolecte	التفرّد اللغوي
Illusion mimétique	الإيهام بالواقع
Illusion théâtrale	الإيهام المسرحي
Imbroglio	التشعّب
Imitation	المحاكاة
Indications scéniques	الإرشادات الركحية
Indice	الإشارة
Ingénue	الساذجة
Installation	تركيب الزخرف

Intention historiciste	الغائية التاريخانية
Intention historienne	الغائية التاريخية
Interaction théâtrale	التفاعل المسرحي
Interlude	الفاصل الموسيقي
Interludicité	اللعب التفاعلي
Intermède comique	الفاصل الهزلي
Interprétant	المؤدي
Interprétation	التأدية
Intertexualité	التناص
Intertextualité théâtrale	التناص المسرحي
Intrigue	الحبكة
Intrigue secondaire	الحبكة الثانوية
Ironie	السخرية

J

Jardinier	آلاتي يسار الركح
Jauge	سعة قاعة العرض
Jeu de l'acteur	أداء الممثل
Jeu de mots	التلاعب بالألفاظ
Jeu de physionomie	التلاعب بالسحنة
Jeu de rôle	تبادل الأدوار
Jeu de scène	اللعب الركحي
Jeu et contre-jeu	اللعب واللعب المضاد
Jeu et pré-jeu	اللعب وما قبله
Jeu médiéval	الدراما القروسطية
jeu muet	اللعب الصامت
Jeu parti	النزال الشعري
Jeune premier	الفتى الأول
Jeune première	الفتاة الأولى
Jouer en charge	التأدية المشحونة
Jouer en esclave	التأدية المقيدة
Journée	اليوم

K

Kabuki	المسرح الشعبي الياباني
Komedia	نشيد الملهاة
Kyogen	المسرح الهرجي الياباني

L

Langage dramatique	اللغة الدرامية
Langage théâtral	اللغة المسرحية
Lecture- spectacle	القراءة العرض
Lecture théâtrale	القراءة المسرحية
Lieu théâtral	مكان العرض
Lisibilité du spectacle	مقروئية العرض
Livre de régie	دفتر الاستدالة
Loge	المقصورة
Lointain	آخر الركح
Lumière noire	الإضاءة السوداء
Lumière rasante	الإضاءة الكاسحة
Lumière stroboscopique	الضوء الاستشباحي
Lyrisme de la douleur	الغنائية البكائية

M

Machine à fumée	آلة الدخان
Machinerie	الآلات المسرحية
Machiniste	الآلاتي
Macrodidascalie de bornage	ممسرحية التأطير الكبرى
Magasin d'accessoires	مغازة اللواحق
Mansion	فضاء المسرح الوسيط
Manteau d'Arlequin	معطف أرلوكان
Maquillage	الزّينة الدرامية
Maquilleur	المزيّن الدرامي
Marionnettiste	محرك الدمى
Marivaudage	الحذلقة الغرامية
Mascarades	المساخر
Masque	القناع
Masque	عرض القناع
Masque d'Arlequin	قناع أرلوكان
Matamore	الجخاف
Matrices de représentativité	مُولّدات العرض
Mélodramatiste	المشجاتي
Mélodrame	المشجاة
Mélopée	الغناء الرتيب
Melpomène	ملبومان
Meneur de jeu	قائد الألعاب
Métathéâtre	مسرح المسرح
Metteur en scène	المخرج
Mime	المومئ
Mime	المثماة
Mimésis	المحاكاة
Mimodrame	الدراما الإيمائية
Miracles	المعجزات
Mise en abyme	التضمين
Mise en ondes	الإخراج الإذاعي
Mise en scène	الإخراج
Modalisation	التصويغ
Modalité	الصيغة
Modèle acoustique	النموذج السمعي
Modèle actantiel	النموذج الفواعلي
Modélisation	النمذجة
Monodrame	المسرح الفردي
Monologue	الحديث الفردي

Monologue analytique	الحديث الفردي التحليلي
Monologue comique	الحديث الفردي الهزلي
Monologue délibératif	الحديث الفردي المداولي
Monologue lyrique	الحديث الفردي الغنائي
Monologue technique	الحديث الفردي التقني
Montage sonore	التركيب الصوتي
Moralité	المسرحية الوعظية
Morceau de bravoure	القطوف النفيسة
Mot d'auteur	بصمة الكاتب
Musique de scène	الموسيقى المرافقة
Mystère	مسرح الأسرار

N

Narrateur	الرّاوي
Narrativité	السّردية
Nœud	العُقدة
Nouveau théâtre	المسرح الجديد
Noyau narratif	النّواة السردية

O

Objet	الشيء
Œil du prince	عين الأمير
Œil du rideau	عين الستارة
Œuvre ouverte	الأثر المفتوح
One man show	عرض الممثل الواحد
Onomastique	نظام الأسماء
Opéra	المغناة
Opéra- bouffe	المغناة الهزلية
Opérette	المغناة الخفيفة
Opposant	المناوئ
Orateur	الممثل الخطيب
Oratorio	الإنشاد الديني
Orchestre	المعزف
Organisation scénique	التوضيب الركحي
Ostension	الإظها ر الرمزي
Ouverture de scène	الفضاء المُعَاين

P

Pageant	عرض المآثر
Pantalon	بنطالون
Pantalonnade	التهريج البنطالوني
Pantomime	الملهاة الإيمائية
Parabase	الفاصل النقدي
Parabole	الأمثولة
Parade	الملهاة الفاتحة
Paradiste	هزلياتي الفاتحة
Parados	نشيد الجوق
Parascenium	المد اخل الجانبية
Paratexte	النص الموازي
Parathéâtre	المسرح الموازي
Parodie	المحاكاة الساخرة
Parquet	أرضية الركح
Parterre	ردهة المسرح
Passion	مسرح آلام المسيح
Pastiche	المعارضة الأدبية
Pastorale (la)	المسرحية الرعوية
Peintre- décorateur	الرسام المزخرف
Peinture scénique	الرسم الركحي
Performance	الأداء
Performer	المؤدي
Péripétie	التغيير الفُجئي
Péritexte	النص المُحيط
Personnage	الشخصية
Personnage allégorique	الشخصية الترميزية
Personnage catalyseur	الشخصية المحفزة
Personnage de fantaisie	الشخصية المنفلتة
Personnage diégétique	الشخصية المسرودة
Personnage embrayeur	الشخصية الواصلة
Personnage historique	الشخصية التاريخية
Personnage principal	الشخصية الرئيسية
Personnage protatique	الشخصية الاستهلالية
Personnage référentiel	الشخصية المرجعية
Personnage scénique	الشخصية الركحية
Personnage typé	الشخصية المنمذجة
Perspective	المنظور
Pièce à ariettes	مسرحية الارياتا
Pièce à machine	مسرحية الآلات
Pièce bien faite	المسرحية الجيدة الكتابة
Pièce de cape et d'épée	مسرحية الوشاح والسيف
Pièce en un acte	المسرحية ذات الفصل الواحد
Place aveugle	مكان الغشاوة
Plan d'éclairage	دليل الإضاءة
Plantation	تثبيت الزخرف
Poétique théâtrale	الإنشائية المسرحية
Point d'attaque	نقطة الانطلاق
Point d'intégration	نقطة الاندماج
Polylogue	الحوار المتعدد
Polyphonie	تعدد الأصوات
Porte -parole	الناطق المفوض
Porteuse	الرافعة
Portrait	الرسم
Poursuite	المنوار المتعقب
Praticable	السطيح المتحرك
Praxis	أفعال الشخصيات

Préciosité	الحذلقة
Premier rôle	الدور الاول
Préparateur	المعد
Processus de création	مسار الابداع
Programmation sémiotique	البرمجة السيميائية
Projecteur	المنوار
Prologue	الاستهلال
Protagoniste	الشخصية السجالية الأولى
Protase	العرض الاستهلالي
Proverbe dramatique	المسرح المثلي
Proxème	الوحدة القربية
Proxémique	القربية
Psychodrame	الدراما النفسية
Public	الجمهور

Q

Quadrille	الرقصة الرباعية
Quart des pauvres	ربع الفقراء
Quatrième mur	الحائط الرابع
Queue rouge	الثنة الحمراء
Quiproquo	اللبس

R

Raisonneur	صوت العقل
Rebondissement de l'action	التوثب الحدثي
Récit dialogué	القصص التحاوري
Récitant	السارد
Récitatif	السرد الرتيب
Reconnaissance	التعرف
Référence méta théâtrale	الإحالة الما ورامسرحية
Référent endophorique	الإحالة الداخلية
Référent exophorique	الإحالة الخارجية
Régie	الاستدالة
Régisseur	قيم الاستدالة
Règle des trois unités	قاعدة الوحدات الثلاث
Relations génériques	العلاقات الأجناسية
Relations proxémiques	العلاقات القربية
Repartie	الرد الحاضر
Répertoire	المخزون المسرحي
Répétiteur	المعيد
Réplique	المخاطبة
Représentation à bénéfice	العرض التكريمي
Retardement du dénouement	تاجيل فك العقدة
Rideau	الستارة
Rideau d'avant-scène	الستارة الأمامية
Rideau de fer	الستارة الحديدية
Rideau de fond	الستارة الخلفية
Rôle	الدور
Rôle à baguette	الدور اللواحق
Rôle à corset	دور المخصر
Rôle à livrée	دور الحلة
Rôle à manteau	دور المعطف
Rôle marqué	الدور المقنن
Rôles stéréotypés	الأدوار المنمطة
Rôle-titre	الدور العنوان
Rouge comique	المسحوق الهزلي

S

Salle	قاعة العرض
Sarcasme	الازدراء
Satire	الهجاء
Scansion	التقطيع الشعري
Scène	الركح
Scène	المشهد
Scène à faire	المشهد المرتقب
Scène coulissante	الركح الجرار
Scène d'ouverture	المشهد الافتتاحي
Scène officielle	المشهد الرسمي
Scène tournante	الركح الدوار
Scènes d'apaisement	مشاهد السكون النهائي
Scènes d'exposition	مشاهد العرض التمهيدي
Scènes d'extérieur	المشاهد الخارجية
Scènes d'intérieur	المشاهد الداخلية
Scènes de complication	مشاهد التعقيد
Scénographe	مصمم الركح
Scénographe des combats	مصمم الألعاب القتالية
Scénographie	التصميم الركحي
Scénologie	علم المشهد
Second rôle	الدور الثاني
Sémiologie théâtrale	العلامية المسرحية
Sémiose	التسوم
Sémiotique	السيميائية
Sémiotisation	السمياة
Séquence	المقطع
Signal	الإشارة
Signe	العلامة
Signe artificiel	العلا مة الاصطناعية
Signe graphique	العلامة الخطية
Signe théâtral	العلامة المسرحية

Signifiance	معنى المعنى
Signification	الدلالة
Situation comique	الوضعية الهزلية
Situation d'énonciation	وضعية التلفظ
Situation dramatique	الوضعية الدرامية
Sketch	المُشيهد
Sociodrame	الدراما الاجتماعية
Sociolecte	اللغة الخاصة
Soldat fanfaron	الجندي المتشدق
Soliloque	الحديث الفردي الباطني
Song	أغنية المباعدة
Sottie	الحماقات
Soubrette	الخادم المغناج
Souffleur	المُلقّن
Source	المصدر
Sous- texte	النص الضمني
Spatialité	التفضئة
Spectacle dans un fauteuil	مسرح الأرائك
Spectateur	المتفرج
Spectateur idéal	المتفرج المثالي
Stances	المقطع الشعري
Stichomythie	الردود السجالية
Structure de la pièce	بنية النص
Structure dramatique	البنية الدرامية
Structure dramatique externe	البنية الدرامية الخارجية
Structure dramatique interne	البنية الدرامية الداخلية
Stylisation	الأسلبة
Sublime(le)	الرفعة
Subversion esthétique	العدول الجمالي
Surtitrage	الفوق عنونة
Symbole	الرمز
Système gestuel	النظام الحركي
Système scénique	النظام الركحي
Système signifiant	النظام الدال

T

Tableau	اللوحة
Tableau vivant	اللوحة الحية
Tandem	ثنائي الأضداد
Teichoscopie	الرؤية الخارقة
Tempo	نسق الحركة
Temps	الزمن
Temps de la représentation	زمن العرض
Temps fictif	الزمن المتخيل
Temps historique	الزمن التاريخي
Temps théâtral	الزمن المسرحي
Tension	التوتر
Tétralogie	الرباعية
Texte dramatique	النص الدرامي
Texte dramatisable	النص القابل للمسرحة
Texte éclaté	النص المتشظي
Texte principal	النص الرئيسي
Texte scénique	النص الركحي
Texte secondaire	النص الثانوي
Thalie	طاليا
Théâtralisation	المسرحة
Théâtralité	التمسرحية
Théâtre à écriteaux	مسرح اللافتات
Théâtre agit -prop	المسرح التحريضي الدعائي
Théâtre alternatif	المسرح البديل
Théâtre ambulant	المسرح الجوال
Théâtre analytique	المسرح التحليلي
Théâtre anarchiste	المسرح الفوضوي
Théâtre aristotélicien	المسرح الأرسطوطالي
Théâtre à thèse	مسرح الأطروحات
Théâtre baroque	المسرح الباروكي
Théâtre brechtien	المسرح البرشتي
Théâtre brut	المسرح الخام
Théâtre classique	المسرح الكلاسيكي
Théâtre d'agitation	المسرح التحريضي
Théâtre d'avant garde	المسرح الطلائعي
Théâtre -débat	مسرح النقاش
Théâtre d'épouvante	مسرح الرعب
Théâtre didactique	المسرح التعليمي
Théâtre d'idées	المسرح الذهني
Théâtre d'objets	مسرح الأشياء
Théâtre d'ombre	مسرح الظل
Théâtre dans le théâtre	المسرح داخل المسرح
Théâtre de boulevard	مسرح الجادة
Théâtre de cape et d'épée	مسرح الوشاح والسيف
Théâtre de colportage	المسرح المحمول
Théâtre de commande	المسرح الطلبي
Théâtre de cour	مسرح البلاط
Théâtre de dérision	مسرح السخرية الهدامة
Théâtre de genre	مسرح الأجناس
Théâtre de laboratoire	المسرح المخبري
Théâtre de l'absurde	المسرح العبثي
Théâtre de la cruauté	مسرح القسوة

Théâtre de la foire	مسرح الأسواق
Théâtre de l'opprimé	مسرح المضطهدين
Théâtre de marionnettes	مسرح الدمى
Théâtre de participation	مسرح المشاركة
Théâtre de plein air	مسرح الهواء الطلق
Théâtre de poche	المسرح الحميمي
Théâtre de rue	مسرح الشارع
Théâtre de salon	مسرح المجالس
Théâtre de société	مسرح الخاصة
Théâtre documentaire	المسرح الوثائقي
Théâtre du quotidien	المسرح اليومي
Théâtre élisabéthain	المسرح الأليصاباتي
Théâtre en rond	مسرح الحلقة
Théâtre équestre	المسرح الفروسي
Théâtre érotique	المسرح الشبقي
Théâtre et son double	المسرح ورديفه
Théâtre expérimental	المسرح التجريبي
Théâtre festif	المسرح الاحتفالي
Théâtre filmé	المسرح المصور
Théâtre folklorique	المسرح الفلكلوري
Théâtre-forum	مسرح المؤتمر
Théâtre historique	المسرح التاريخي
Théâtre invisible	المسرح المخفي
Théâtre japonais	المسرح الياباني
Théâtre lyrique	المسرح الغنائي
Théâtre naturaliste	المسرح الطبيعي
Théâtre Nô	مسرح نو
Théâtre noir	المسرح الأسود
Théâtre pauvre	مسرح التقشف
Théâtre paysan	المسرح الريفي
Théâtre poétique	المسرح الشعري
Théâtre politique	المسرح السياسي
Théâtre populaire	المسرح الشعبي
Théâtre puritain	المسرح المتعفف
Théâtre radiophonique	المسرح الإذاعي
Théâtre réaliste	المسرح الواقعي
Théâtre rituel	المسرح التراثي
Théâtre satirique	المسرح القدحي
Théâtre spontané	المسرح العفوي
Théâtre subventionné	المسرح المدعوم
Théâtre symboliste	المسرح الرمزي
Théâtre total	المسرح الشامل
Théâtre vivant	المسرح الحي
Théâtreux	المُميثل
Théâtrologie	علم المسرح
Théâtrologue	عالم المسرح
Théâtromanie	هوس المسرح
Théorie de l'acteur	نظرية الممثل
Théorie de la réception	نظرية التلقي
Tirade	المخاطبة المسهبة
Titragoniste	الشخصية السجالية الثالثة
Toile de fond	اللوحة الخلفية
Toile peinte	اللوحة المزخرفة
Ton	النفس
Ton burlesque	النفس التحريفي الهزلي
Ton comique	النفس الهزلي
Ton épique	النفس الملحمي
Ton lyrique	النفس الغنائي
Ton pathétique	النفس الاشفاقي
Ton tragique	النفس المأساوي
Traduction	الترجمة
Tragédie	المأساة
Tragédie bourgeoise	المأساة البورجوازية
Tragédie classique	المأساة الكلاسيكية
Tragédie élisabéthaine	المأساة الأليصابيتية
Tragédie grecque	المأساة الاغريقية
Tragédie héroïque	المأساة البطولية
Tragédie latine	الماساة الرومانية
Tragédie moderne	المأساة المعاصرة
Tragédie néo-latine	المأساة الرومانية الجديدة
Tragédie politique	المأساة السياسية
Tragédie religieuse	المأساة الدينية
Tragédien	الممثل المأساتي
Tragi-comédie	الماسملهاة
Trainée	المناوير الارضية
Traitre	الشرير
Transformation	استبدال الشكل
Transmodalisation	تغيير نظام التمثل
Trappe	الباب الأرضي
Travail théâtral	العمل المسرحي
Travesti	المتنكر
Travestissement	التنكر
Trilogie	الثلاثية
Trilogue	الحوار الثلاثي
Tritagoniste	الشخصية السجالية الثالثة
Trois coups (les)	الضربات الثلاث
Troisième rôle	الدور الثالث
Trompe-l'œil	الخداع البصري
Trou du souffleur	مكان الملقّن
Types de scènes	أصناف المشاهد

Typology des personnages	تصنيف الشخصيات

U

Unité d’action	وحدة الفعل
Unité de lieu	وحدة المكان
Unité de temps	وحدة الزمن

V

Valet	الخادم
Vaudeville	ملهاة الجادة
Vaudevilliste	هزلياتي الجادة
Ventriloquie	المقمقة
Vérisme	الحقائقية
Visible /Narré	المرئي / المسرود
Voix auctoriale	صوت المؤلف
Voix du didascale	صوت المُمسرح
Voix du personnage	صوت الشخصية
Voix hors- champ	الصوت الخارجي
Vraisemblance	الاستلاحة

مسرد انجليزي عربي

A

Abstraction	التجريد
Abstract set	الزخرف التجريدي
Academic costume-designer	مصمّم الأزياء الأكاديمي
Accessories role	دور المعطف
Accommodation	التكيّف
Achievement	نهاية النهاية
Acoustic model	النموذج السّمعي
Acoustic space	الفضاء السمّعي
Act	الفصل
Actantial model	النمودج الفواعلي
Acting and pre -acting	اللعب وما قبله
Acting area segmentation	تقسيم الركح
Acting force	الفاعل
Action	الفعل
Actor	الممثّل
Actor's show	أداء الممثّل
Actor's training	تكوين الممثل
Actualization	الترهين
Adaptation	الاقتباس
Adaptation contract	عقد الاقتباس
Address to the audience	مخاطبة الجمهور
Aesthetic distance	المسافة الجمالية
Aesthetic subversion	العُدول الجمالي
Aestheticism	الجماليّة المطلقة
Aesthetics of attraction	جمالية الابهار
Aesthetics of breaking	جمالية القطيعة
Aesthetics of drama	جمالية المسرح
Affectation	التصنع
Agit-prop theatre	المسرح التحريضي الدعائي
Agitation theatre	المسرح التحريضي
Agon	السّجال
Agonistic	السجالي
Agonothete	رئيس الألعاب السجالية
Alienation effect	أثر الغرابة
Allegorical character	الشخصية الترميزية
Allegory	الترميز
Alternation	المناوبة
Alternative theatre	المسرح البديل
Ambiguity	الغموض
Amphiboly	الردود المزدوجة الدلالة
Amplification	التضخيم
Anachronism	المفارقة التّاريخية
Analepsis	الومضة الورائية
Analytic monologue	الحديث الفردي التحليلي
Analytical theatre	المسرح التحليلي
Anamorphosis	التزييغ
Anarchistic theatre	المسرح الفوضوي
Anastasia	انستازيا
Anastrophy	التقديم والتأخير
Announcement	الاعلان
Announcer	المعلن
Antagonist	الشخصية المضادة
Anti-action	اللافعل
Anticipation	الاستباق
Anti-climax	ذروة الحدث المضادة
Antididascalia	اللاممسرحية
Anti-fabula	اللاأحدوثة
Antihero	اللابطل
Antilabe	الممسك الحواري
Antimasque	عرض اللاقناع
Anti-play	اللامسرحية
Antique comedy	الملهاة القديمة

Anti-set	اللازخرف
Antitheatre	اللامسرح
Antonomasia	الاستعارة المجرّدة
Apollonian and dionysiac	أبولوني وديونيزي
Appearance	الحضور الخارق
Apron-stage	صدر الركح
Archetype	النمودج الأوفى
Archi-enunciator	المتلفظ الأوفى
Archimime	المومئ الأكبر
Archon	الأرغون
Arena theatre	مسرح الحلقة
Aristotelian theatre	المسرح الأرسطي
Arrangement	التوضيب
Art of recitative	الغناء الرتيب
Artificial sign	العلا مة الاصطناعية
Aside	الحديث الجانبي
Assistant stage manager	قيّم الاستدالة
Atellan farces	هرجة أتلة
Atractiveness	الإمتاع
Attitude	الهيئة
Auditorium	قاعة العرض
Auditorium's capacity	سعة قاعة العرض
August	المهرج المضادّ
Authorial intervention	بصمة الكاتب
Authorial's voice	صوت المؤلف
Autonomous didascalia	الممسرحية الحرّة
Autoreflexivity	الانعكاس الذاتي
Autosacramental	دراما طقوس الأسرار
Avant-garde theatre	المسرح الطلائعي
Axiology	القيمية

B

Back cloth	اللوحة الخلفية
Back drap	الستارة الخلفية
Back stage	آخر الركح
Backlighting	الإضاءةالخلفية
Balcony	الشرفة
Ballet	الملهاة الراقصة
Ballet comedy	الملهاة الراقصة
Bankable actor	الممثل المستقطب
Banquiste	دعائي الدكة
Baroque theatre	المسرح الباروكي
Baton of director	عصا قيم الاستدالة
Batten	الأضواء الفوقية
Benches	دكات النبلاء
Benefit performance	العرض التكريمي
Biomechanics	البيوآلية
Black comedy	الملهاةالسوداء
Black drama	المسرح الأسود
Black humor	الدعابة السوداء
Black light	الإضاءة السوداء
Blind spot	مكان الغشاوة
Blinders light curtain	المنوار العاشي
Body apotheosis	تألق الجسد
Body language	التعبير الجسماني
Boulevard theatre	مسرح الجادة
Bourgeois drama	الدراما البورجوازيّة
Bourgeois tragedy	المأساة البورجوازيّة
Bourgeois-style clothes	الكساء البورجوازي
Braggart	الجخاف
Braggart soldier	الجندي المتشدق
Bravura piece	القطوف النفيسة
Brechtian theatre	المسرح البرشتي
Buffoon	المهرج
Buffoonery	التهريج
Bunraku	مسرح العرائس الياباني
Burlesque	التحريف الهزلي
Burlesque comedy	الملهاة التحريفية الهزلية
Burlesque drama	الدراما التحريفية الهزلية
Burlesque tone	النفس التحريفي الهزلي

C

Cabal	عُصبة المناوئين
Café – theatre	المقهى مسرح
Cape and sword play	مسرحية الوشاح والسيف

Cape and sword theatre	مسرح الوشاح والسيف
Caricature	الشّحن
Carnivalization	الاحتفالية
Catalysis	الوحدة السّردية الصغرى
Catalytic character	الشخصية المحفزة
Catastrophe	الفاجعة
Catharsis	التطهير
Center of stage	وسط الركح
Change of scenery	تغيير الزخرف
Changing of costume	تغيير الملابس
Channel	القناة
Character	الشخصية
Character comedy	ملهاة الطبائع
Character composition	بناء الشخصية
Character costume	اللباس التوصيفي
Character type	الأدوارالمتشابهة
Character's voice	صوت الشخصية
Characterization	توصيف الشخصيات
Choragos	متعهد الجوق
Chorea	الترنيم
Choregy	تعهد الجوق
Choreographer	مصمم الرقصات
Choreography	تصميم الرقصات
Chorister	المرنم
Chorodidaskalos	معلم الجوق
Chorus	الجوق
Choryphaeus	قائد الجوق
Chronotopic analysis	التحليل الزمكاني
Chronotopic indicators	الزمكان
Circle actor	ممثل الخاصة
Class of objects	قسم الاشياء
Classical dramaturgy	الفنية الدرامية الكلاسيكية
Classical theatre	المسرح الكلاسيكي
Classical tragedy	المأساة الكلاسيكية
Climax	ذروة الحدث
Closet drama	مسرح الأرائك
Closet dramaturgy	الفنية الدرامية المغلقة
Clothers dealer	الرّثاث
Coach	المُعدّ
Coexistence field	حقل التعايش
Collage	التركيب الفني
Collective creation	الإبداع الجماعي
Comedia	الملهاة الاسبانية
Comedy	الملهاة
Comedy duet	ثنائي الهزل
Comedy of arias	ملهاة الأرياتا
Comedy of humours	ملهاة الأمزجة
Comedy of ideas	الملهاة الذهنية
Comedy of intrigue	ملهاة الحبك
Comedy of manners	ملهاة السلوك
Comedy sketches	ملهاة المشيهد
Comedy toga	ملهاة التوجة
Comic	الهزل
Comic acting	فن الملهاة
Comic attitude	الموقف الهزلي
Comic costume	اللباس الهزلي
Comic monologue	الحديث الفردي الهزلي
Comic of character	هزل الطبائع
Comic of gesture	هزل الحركات
Comic of infringement	هزل الخرق
Comic of manners	هزل السلوك
Comic of resistance	هزل الصمود
Comic of situation	هزل الوضعيات
Comic red powder	المسحوق الهزلي
Comic relief	الاستراحة الهزلية
Comic situation	الوضعية الهزلية
Comic tone	النفس الهزلي
Comic writer	الهزلياتي
Commedia dell'arte	الملهاة المرتجلة
Complex construction	البناء المركب
Complication	التعقيد
Confidant	النجي
Configuration	تشكل الشخصيات
Conflict	الصّراع
Constructed set	الزخرف المبني

Construction of model	النمذجة
Conversation arts	فن التخاطب
Conversational attitudes	المواقف التحاورية
Corbel balcony	مقدمة الشرفة
Cordax	الرقصة الخليعة
Corset role	دور المخصر
Costume	اللباس
Costume- designer	مصمم الأزياء
Counterplot	الحبكة المضادة
Counterpoint	الطباق
Counterpoint composition	البناء الطباقي
Countertype	الأدوار المضادة
Court dress	كساء البلاط
Court theatre	مسرح البلاط
Creative process	مسار الابداع
Crisis	الأزمة
Crosstalk	ثنائية الاصوات
Curtain	الستارة
Curtain border	الإفريز
Cyclorama	الستارة الخلفية

D

Day	اليوم
Debate –theatre	مسرح النقاش
Deceptive hero	البطل الخائب
Declamation	الكلام المفخّم
Deconstruction effect	أثر التهديم
Decor manufacturor	مصمم الزخارف
Decoration	الزّخرفة
Decorative wrapping	تغليف الزخارف
Decorum	اللياقة
Delay of denouement	تاجيل فك العقدة
Deliberative monologue	الحديث الفردي المداولي
Delivery	نسق الإلقاء
Denouement	فك العقدة
Designer	المُزخرف
Deus ex machina	فك العقدة الإعتباطي
Deuteragonist	الشخصية السجالية الثانية
Dialect	اللغة الخاصة
Dialogism	الحوارية
Dialogue	الحوار
Dialogue	النص الرئيسي
Dialogue of deaf	حوار الطرشان
Dialogued history	التاريخ التحاوري
Dialogued story	القصص التحاوري
Diction	الإلقاء
Didactic theatre	المسرح التعليمي
Didascalecture	القرامسرحيات
Didascalia	الممسرحية
Didascalia of thresold	ممسرحية العتبات
Didascalic text	النص الثانوي
Didaskalos	الممسرح
Didaskalos's voice	صوت الممسرح
Diegetic character	الشخصية المسرودة
Diegetic space	الفضاء المسرود
Dilemma	الصراع الداخلي
Directing actors	إدارة الممثلين
Director of performance	مدير العرض
Discursive axis	المحور الخطابي
Disembodied actor	الممثل المتجرد
Disguise	التقنع
Distancing effect	المباعدة
Dithyramb	نشيد ديونيزوس
Docudrama	الدراما الوثائقية
Documentary theatre	المسرح الوثائقي
Double address	ثنائية المخاطبة
Double dialogy	الثنائية الحوارية
Double enunciation	ثنا ئية التلفظ
Drama	الدراما
Dramatic action	الفعل الدرامي
Dramatic agent	الوسيط الدرامي
Dramatic art	الفن الدرامي
Dramatic composition	ا لبناء الدرامي
Dramatic context	السياق الدرامي
Dramatic discourse	الخطاب المسرحي

Dramatic genres	الأجناس الدرامية
Dramatic illusion	الأيهام المسرحي
Dramatic language	اللغة الدرامية
Dramatic proverbe	المسرح المثلي
Dramatic situation	الوضعية الدرامية
Dramatic space	الفضاء الدرامي
Dramatic structure	البنية الدرامية
Dramatic text	النص الدرامي
Dramatic turn of events	الحدث الفجئي
Dramatic writing	الكتابة الدرامية
Dramaticity	الدرامية
Dramatis personae	قائمة الشخصيات
Dramatizable text	النص القابل للمسرحة
Dramatization	التصويغ الدرامي
Dramatology	علم المسرح
Dramaturgical analysis	تحليل الفنية الدرامية
Dramaturgist	الفني الدرامي
Dramaturgy	الفنية الدرامية
Drawan wagon of Thespis	عربة تاسبيس
Drawers play	ملهاة الأدراج
Drawing -room play	ملهاة المجالس
Drawing-room theatre	مسرح المجالس
Dress	الكساء
Dress code	السنن اللباسية
Dresser	قيم اللباس
Duenna	المربية
Duet	الثنائيات
Dumb show	اللعب الصّامت
Duplication of fabula	ثنائية الأحدوثة
Duplication of plot	ثنائية الحبكة

E

Electrician master	قيّم الاضاءة
Elizabethan theatre	المسرح الأليصاباتي
Elizabethan tragedy	المأساة الأليصابيتية
Empty construction	البناء الخاوي
Empty space	الفضاء الخاوي
Encoding	التسنين
Endophoric referent	الإحالة الداخلية
Epic tone	النفس الملحمي
Epilogue	الخاتمة
Equestrian theatre	المسرح الفروسي
Erotic theatre	المسرح الشبقي
Ethnoscenology	علم المشهد الاتني
Events axis	محور الأحداث
Excision	التقليص
Exophoric referent	الإحالة الخارجية
Exordium	الافتتاح
Experimental theatre	المسرح التجريبي
Exploitation contract	عقد الاستغلال
Exposition	العرض التمهيدي
Exterior scenes	المشاهد الخارجية
External dramatic structure	البنية الدرامية الخارجية
Extra- scenic space	الفضاء الخارجي
Extravagance	الانفلات
Extravagance comic	هزل الانفلات
Eye curtain	عين الستارة

F

Fabula	الأحدوثة
Facial expressions	التلاعب بالسحنة
Fair –ground theatre	مسرح الأسواق
Fairy play	مسرح الخوارق
False aside	الحديث الجانبي المموّه
False dialogue	الحوار المزيّف
False exit	الخروج المموّه
False monologue	الحديث الفردي المزيّف
Fanciful character	الشخصية المنفلتة
Fantastic drama	الدراما العجائبية
Farce	الهرجة
Fatal arrogance	الغطرسة المأساوية
Festive theatre	المسرح الاحتفالي
Fiction	الخيال
Fictitious time	الزمن المُتخيّل
Figuration	الحضور الوظيفي
Filmed theatre	المسرح المصوّر

Final call	الضربات الثلاث
Final resolution	السكون النهائي
First lead	الدور الأول
Flap	أسفل الستارة
Fly	سقف قفص الرّكح
Fly bar	الرافعة
Fly master	مدير سقف الركح
Flying trolley	العربة الفضائية
Folk theatre	المسرح الفلكلوري
Follow spot	المنوار المتعقب
Foot bath	حمّام السيقان
Footlights	أضواء صدر الركح
Foregrounding effect	مفعول الإبراز
Formwork	الزخرف الخاوي
Forum-theatre	مسرح المؤتمر
Fourth wall	الحائط الرابع
Fragmented dialogue	الحوار المتشظي
Fragmented dramaturgy	الفنية الدرامية المتشظية
Fragmented set	الزخرف المتشظي
Fragmented text	النص المتشظي
Frame of scene	إطار الركح
Framed	هيكل الركح
Fregolism	ملَكة التحول
French –style clothes	الكِساء الفرنسي
Front of scene	وجه الركح
Front stage curtain	الستارة الأمامية

G

Gag	الإثارة الهزلية
Gelatin	الأوراق الملوّنة
Generic relations	العلاقات الأجناسية
Genericity	الأجناسية
Germurmel	الدمدمة
Gestuality	نظام الحركة
Gestural dialogue	الحوار الحركي
Gestural space	الفضاء الحركي
Gestural system	النّظام الحركي
Gesture	حركة الجسد
Gestus	الحركة الموقف
Goat’s song	نشيد التيس
Grammelot	الغوغائية الهزلية
Graphic sign	العلامة الخطية
Greek tragedy	المأساة الإغريقية
Grey- beard	الشيخ المتصابي
Grotesque	الهزل الوضيع
Ground floor box	مقصورة العازفين
Grouping of characters	شبكة العلاقات

H

Hair- style	الحلاقة
Ham acting	التمثيل الرديء
Ham actor	الممثل الرديء
Happening theatre	المسرح الحدثي
Harangue	خطاب الاستقطاب
Haranguer	الخطيب المستقطب
Harlequin	أرلوكان
Harlequin mask	قناع أرلوكان
Harlequinade	الأرلوكينيات
Heel kick	النقر بالعقب
Helper	المساعد
Here and now	الآن وهنا
Hero	البطل
Hero without qualities	البطل الدون
Heroic comedy	الملهاة البطولية
Heroic tragedy	المأساة البطولية
Heroine	البطلة
Hight comedy	الملهاة السامية
Historian intention	الغائية التاريخية
Historical character	الشخصية التاريخية
Historical comedy	الملهاة التاريخية
Historical costume	اللباس التاريخي
Historical theatre	المسرح التاريخي
Historical time	الزمن التاريخي
Historicist intention	الغائية التاريخانية
Historicity	التاريخانية
Historicization	التأريخ
Homeric epithets	المساجلة الهوميرية

Horizon of expectations	أفق الانتظار
Humanist comedy	الملهاة الإنسانوية
Humor	التّفكّه
Hybrid dialogue	الحوار الخلس
Hybris	الغطرسة المأساوية
Hypertext	النص النّاسخ
Hypotext	النص المصدر

I

Icon	الأيقونة
Ideal spectator	المتفرج المثالي
Identification	التماهي
Idiolect	التفرد اللغوي
Imbroglio	التشعب
Imitation	المحاكاة
Impassive actor	الممثل المتخشب
Implicit didascalia	الممسرحية الضمنية
Impromptu comedy	ملهاة الإرتجال
In medias res exposition	عرض الإسترجاع
Incarnated actor	الممثل غير المتجرد
Incidental music	الموسيقى المرافقة
Independant costume – designer	مصمّم الأزياء المستقل
Index	الإشارة
Ingenue	الساذجة
Initial didascalia	المُمسرحية الاستهلالية
Installation	تركيب الزخرف
Intellectual humor	التفكه الذهني
Intended didascalia	المُمسرحية الموجهة
Interior designer	جامع اللواحق
Interior scenes	المشاهد الداخلية
Interior set	الزخرف الداخلي
Interior space	الفضاء الداخلي
Interlude	الفاصل الموسيقي
Intermezzo	الفاصل الهزلي
Intermission	الاستراحة
Internal dramatic structure	البنية الدرامية الداخلية
Interplay	اللّعب التفاعلي
Interpretation	التأدية
Interstitial didascalia	الممسرحية الخلالية
Intertextuality	التّناص
Intimate theatre	المسرح الحميمي
Invisible theatre	المسرح المخفي
Irony	السخرية
Italian stage	العلبة الإيطالية

J

Japanese theatre	المسرح الياباني
Juggler	الفنان المشعوذ
Kabuki	المسرح الشعبي الياباني
Kinesic code	السنن الحركية
Komedia	نشيد الملهاة
Kyogen	المسرح الهرجي الياباني

L

Laboratory theatre	المسرح المخبري
Latin comedy	الملهاة الرومانية
latin tragedy	المأساة الرومانية
Left wing	يسارخفايا الركح
Light comedy	الملهاة الخفيفة
Light designer	مهندس الأضواء
Lighting	الإضاءة
Lighting change	تغيير الإضاءة
Lighting effects	أثر الإضاءة
Lighting plan	دليل الإضاءة
Lining	الممثل البديل
Liturgical drama	دراما الإنشاد الديني
Livery role	دور الحلة
living pictures	اللوحة الحية
Living theatre	المسرح الحي
Local colour	الطابع المحلي
Locative didascalia	المُمسرحية الظرفية
Lodge	المقصورة
Love duet	ثنائي العشق
Low comedy	الملهاة الوضيعة
Lyric dialogue	الحوار الغنائي
Lyric monologue	الحديث الفردي الغنائي

Lyric theatre	المسرح الغنائي
Lyric tone	النفَس الغنائي
Lyricism of suffering	الغنائية البكائية

M

Machine play	مسرحية الآلات
Machinery	الآلات المسرحية
Machinist on stage left	آلاتي يسار الركح
Machinist on stage right	آلاتي يمين الركح
Macrodidascalia of demarcation	مُمسرحية التأطير الكبرى
Main character	الشخصية الرئيسية
Make- up	الزيّنة الدرامية
Make-up man	المزين الدرامي
Mansion	فضاء المسرح الوسيط
Marivaudage	الحذ لقة الغرامية
Marked role	الدور المقنّن
Mask	القناع
Masque	عرض القناع
Masquerades	المساخر
Mast escarpenter	رئيس الآلاتيين
Master of ceremonies	قائد الألعاب
Matrix of representation	مُولّدات العرض
Meaning of meaning	معنى المعنى
Medieval play	الدراما القروسطية
Melodic didascalia	الممسرحية التصويغية
Melodrama	المشجاة
Melodramatist	المشجاتي
Melpomene	ملبومان
Metatheatre	مسرح المسرح
Metatheatrical reference	الإحالة الما ورامسرحية
Mime	المومئ
Mime	المئماة
Mime play	الدراما الإيمائية
Mimesis	المحاكاة
Mimetic illusion	الإيهام بالواقع
Minor character	الشخصية الثانوية
Miracle play	المعجزات
Mise en abyme	التضمين
Misunderstanding	اللبس
Mixing desk	نضد الأرغن
Mock- heroic	البطولي الهزلي
Modality	الصيغة
Modalization	التصويغ
Modern tragedy	المأساة المعاصرة
Monodrama	المسرح الفردي
Monologue	الحديث الفردي
Moral characteristics	السمات الخلقية
Morality	المسرحية الوعظية
Moralizing comedy	الملهاة الوعظية
Moralizing farce	الهرجة الوعظية
Mountebank	البهلوان الجوّال
Mouthpiece	الناطق المفوض
Moving projector	المنوار الكاشف
Mystery play	مسرح الأسرار

N

Narrative kernel	النواة السّردية
Narrativity	السّردية
Narrator	الرّاوي
Narrator	السارد
Naturalistic drama	الدراما الطبيعية
Naturalistic theatre	المسرح الطبيعي
Negative hero	البطل السلبي
New comedy	الملهاة الجديدة
New latin tragedy	المأساة الرومانية الجديدة
New theatre	المسرح الجديد
Node	العقدة
Noh theatre	مسرح نو
Nominative didascalia	المُمسرحية الإسمية
Non verbal channel	القناة غير اللغوية
Non verbal communication	التواصل غير اللغوي
Non verbal didascalia	المُمسرحية غير اللغوية
Non dramaticity	اللادرامية

Normative construction	البناء النمطي
Notice play	مسرح اللافتات

O

Object	الشيئ
Object theatre	مسرح الأشياء
Obligatory scene	المشهد المُرتقب
Official scene	المشهد الرّسمي
Off-stage	خارج الركح
Off-stage character	الممثل المخفي
One -act play	المسرحية ذات الفصل الواحد
One man show	عرض الممثل الواحد
Onomastics	نظام الأسماء
Open air- theatre	مسرح الهواء الطلق
Open dramaturgy	الفنية الدرامية المفتوحة
Open work	الأثر المفتوح
Opening scene	المشهد الافتتاحي
Opera	المغناة
Opera- buffa	المغناة الهزلية
Operetta	المغناة الخفيفة
Opponent	المناوئ
Optical illusion	الخداع البصري
Orator	الممثل الخطيب
Oratorio	الإنشاد الديني
Orcherstra	المعزف
Orchestra conductor	قائد الفرقة
Orchestra pit	مكان العازفين
Ostension	الإظها ر الرمزي
Other scene	الرّكح الآخر

P

Pageant	عرض المآثر
Paid applauders	المصفّقون المأجورون
Painting cloth	اللوحة المزخرفة
Pantaloon	بنطالون
Pantomime	الملهاةالإيمائية
Parabasis	الفاصل النقدي
Parable	الأمثولة
Parade	الملهاة الفاتحة
Paradist	هزلياتي الفاتحة
Parados	نشيد الجوق
Paradoxical construction	البناء التناقضي
Parascenium	المد اخل الجانبية
Paratext	النص المُوازي
Paratheatre	المسرح المُوازي
Paraverbal channel	القناة الموازية للغة
Parody	المحاكاة الساخرة
Part	الدّور
Part of wings	المَرافق المُلحقة
Partimen	النّزال الشعري
Passion play	مسرح آلام المسيح
Pastiche	المُعارضة الأدبية
Pastoral play	المسرحيّة الرعوية
Pathetic tone	النفس الإشفاقي
Peasant theatre	المسرح الرّيفي
Performance	الأداء
Performer	المؤدي
Performing arts	فنون العرض
Peripeteia	التغيير الفجئي
Peritext	النص المحيط
Permanent costume-disigner	مصمم الأزياء القار
Permanent set	الزخرف الأوحد
Perspectival scenery	المنظور
Physical attributes	السمات الجسدية
Play and counter-play	اللعب واللعب المضاد
Play on words	التلاعب بالألفاظ
Play structure	بنية النص
Play within the play	المسرح داخل المسرح
Playing area	فضاء اللعب
Playing over	التأدية المشحونة
Playwright	الكاتب المسرحي
Plot	الحبكة
Plot outline	العرض الموجز
Plot thread	الخيوط الدرامية
Poetic comedy	الملهاة الشعرية
Poetic theatre	المسرح الشعري

Poetics	الفن الشعري
Poetics of theatre	الإنشائية المسرحية
Point of integration	نقطة الاندماج
Political farce	الهرجة السياسية
Political theatre	المسرح السياسي
Political tragedy	المأساة السياسية
Polylogue	الحوار المتعدّد
Polyphony	تعدد الأصوات
Poor theatre	مسرح التقشف
Popular theatre	المسرح الشعبي
Portrait	الرسم
Practical joker	الممثل الهرجي
Praxis	أفعال الشخصيات
Preciosity	الحذلقة
Preface	التوطئة
Pre-theatrical forms	الأشكال الما قبمسرحية
Prince's eye	عين الأمير
Producer	المخرج
Production	الإخراج
Production bleueprints	تثبيت الزخرف
Production book	دفتر الاستدالة
Production manager	مدير الفرقة
Programming director	مديرالبرمجة
Projector	المنوار
Prologue	الاستهلال
Prompter	المُلقّن
Prompter's box	مكان الملقن
Prop room	مغازة اللواحق
Propertyman	قيم اللواحق
Props	اللواحق
Proscenium border balance	معطف أرلوكان
Proscenium opening	الفضاء المُعاين
Protagonist	الشخصية السّجالية الأولى
Protasis	العرض الإستهلالي
Protatic character	الشخصية الإستهلالية
Proverb comedy	الملهاة المثلية
Proxemic relations	العلاقات القُربية
Proxemic unity	الوحدة القُربية
Proxemics	القُربيّة
Psychodrama	الدراما النفسية
Public	الجمهور
Public reading	القراءة العرض
Puppet theatre	مسرح الدّمى
Puppeteer	محرك الدّمى
Puritanical theatre	المسرح المتعفّف

Q

Quadrille	الرقصة الرباعية
Quarter of poor	ربع الفقراء

R

Radiophonic theatre	المسرح الإذاعي
Radioproduction	الإخراج الإذاعي
Rags	الأسمال
Readability of performance	مقروئية العرض
Realistic theatre	المسرح الواقعي
Reality effect	أثر الواقع
Rebounding of the action	التّوثب الحدثي
Recitative	السرد الرتيب
Recognition	التّعرف
Recognition effect	أثر التعرّف
Red tail	الثّنة الحمراء
Referential character	الشخصية المرجعية
Rehersal costume	لباس التمارين
Religious tragedy	المأساة الدينية
Repartee	الردّ الحاضر
Repeater	المُعيد
Repertory	المخزون المسرحي
Reply	المُخاطبة
Restrictive playing	التأدية المقيّدة
Revolving stage	الركح الدوار
Right wing	يمين خفايا الركح
Ritual theatre	المسرح التراثي
Role play	تبادل الأدوار
Role rod	دور اللواحق
Roman –style clothes	الكساء الروماني

Romantic drama	الدراما الرومنسية
Romantic hero	البطل الرومنسي
Rostrum	السطيح المتحرك
Rough theatre	المسرح الخامّ

S

Safety curtain	الستارة الحديدية
Said and unsaid	المنطوق والمسكوت عنه
Sales talk	تنميق الكلام
Sarcasm	الازدراء
Satire	الهجاء
Satirical comedy	الملهاة القدحية
Satirical theatre	المسرح القدحي
Satyr play	الدراما الساتيرية
Scansion	التقطيع الشعري
Scene	المُشهد
Scenes of complication	مَشاهد التعقيد
Scenes of denouement	مَشاهد السكون النخائي
Scenes of exposition	مَشاهد العرض التمهيدي
Scenes order	تسلسل المشاهد
Scenic character	الشخصية الرُّكحية
Scenic enunciation	التلفظ الركحي
Scenic indicators	الإرشادات الركحية
Scenic organization	التوضيب الركحيي
Scenic painting	الرسم الركحي
Scenic writing	الكتابة الركحية
Scenographer	مصمم الركح
Scenographer fighting	مصمم الألعاب القتالية
Scenographic didascalia	المُمسرحية السينوغرافية
Scenography	التصميم الركحي
Scenology	علم المشهد
Screen comedy	ملهاة الساتر
Second lead	الدور الثاني
Second rate actor	المميثل
Seduction of the audience	إغراء الجماهير
Segmentation	التقطيع
Self-derision comic	هزل جلد الذّات
Semiology of theatre	العلاميّة المسرحية
Semiosis	التّسوّم
Semiotic programming	البرمجة السيميائية
Semiotics	السيميائية
Semiotization	السَّميأة
Sentimental comedy	الملهاة العاطفية
Sequence	المقطع
Serious comedy	ملهاة الجد
Serious drama	الدراما الجادة
Servant	الخادم
Set	الزخرف
Set painter	الرسام المزخرف
Shadow show	مسرح الظل
Shifter character	الشخصية الواصلة
Showing/Telling	المرئي / المسرود
Sign	العلامة
Signal	الإشارة
Signification	الدّلالة
Signifying system	النظام الدالّ
Simultaneous setting	الزخارف المتواقتة
Situation of enunciation	وضعية التّلفظ
Sketch	المُشيهد
Skiming light	الإضاءة الكاسحة
Slapstick comedy	التهريج البنطالوني
Sliding stage	الركح الجرار
Smoke machine	آلة الدخان
Society theatre	مسرح الخاصة
Sociodrama	الدراما الاجتماعية
Soliloquy	الحديث الفردي الباطني
Song	أغنية المباعدة
Sottie	الحماقات
Soubrette	الخادم المغناج
Sound effects	الضجيج المصطنع
Sound effects engineer	قيم الضجيج المصطنع
Sound montage	التركيب الصوتي

Sound scenery	الزخرف السمعي
Source	المصدر
Spatial code	السنن الفضائية
Spatiality	التفضئة
Special effects	المؤثرات الخاصة
Specifications staging	كراس الإخراج
Spectacle arts	فنون الفرجة
Spectator	المتفرج
Speech act	الفعل القولي
Spoken action	الفعل المنطوق
Spontaneous theatre	المسرح العفوي
Sreet theatre	مسرح الشارع
Stage	الركح
Stage actor	الممثل المسرحي
Stage arrangement	التشكل الركحي
Stage arts	فنون الركح
Stage business	اللعب الركحي
Stage floor	أرضية الركح
Stage hand	الآلاتي
Stage house	قفص الركح
Stage management	الاستدالة
Stage right/stage left	يمين الركح ويساره
Stage space	الفضاء الركحي
Stage system	النظام الركحي
Stage text	النص الركحي
Stalls	ردهة المسرح
Stanza	المقطع الشعري
Starting point	نقطة الانطلاق
Stereotyped roles	الأدوار المنمّطة
Stichomythia	الردود السّجالية
Stock character	الشخصية المنمذجة
Story-teller	الحكواتي
Street theatre	مسرح الشارع
Strobe lighting	الضوء الاستشباحي
Strolling player	الممثل الجوّال
Strolling set	الزخرف الجوّال
Strolling theatre	المسرح الجوال
Stylization	الأسلبة
Sublime	الرِّفعة
Subplot	الحبكة الثانوية
Subsidized theatre	المسرح المدعوم
Sub-text	النص الضمني
Subversive comedy	الملهاة التهديمية
Subversive humor	الفكاهة التدميرية
Successive sets	الزخارف المتتابعة
Summit	الذروة
Supernumerary	الممثل الوظيفي
Surtitles	الفوق عنونة
Swallow	الخطا ف
Swashbuckler comedy	ملهاة الوشاح والسيف
Symbol	الرمز
Symbolist theatre	المسرح الرمزي
System of gestures	سمات الحركة

T

Tableau	اللوحة
Tandem	ثنائي الأضداد
Tavern comedy	ملهاة الحانة
Tearful comedy	الملهاة المعطفة
Technical didascalia	الممسرحية التقنية
Technical director	المدير التقني
Technical monologue	الحديث الفردي التقني
Teichoscopy	الرؤية الخارقة
Tempo	نسق الحركة
Tension	التوتر
Tetrology	الرباعية
Thalia	طاليا
Theatralization	المسرحة
Theatre and its double	المسرح ورديفه
Theatre anthropology	الإناسة المسرحية
Theatre conventions	المُشارطة المسرحية
Theatre of colportage	المسرح المحمول
Theatre of commission	المسرح الطلبي
Theatre of cruelty	مسرح القسوة
Theatre of derision	مسرح السخرية الهدامة
Theatre of every day life	المسرح اليومي

Theatre of genres	مسرح الأجناس
Theatre of ideas	المسرح الذهني
Theatre manager	مدير المسرح
Theatre of menace	مسرح الرّعب
Teatre of participation	مسرح المشاركة
Theatre of the absurd	المسرح العبثي
Theatre of the oppressed	مسرح المضطهدين
Theatre studies	علم المسرح
Theatrical architecture	هندسة المعمار المسرحي
Theatrical category	المقولة الدرامية
Theatrical code	السنن المسرحية
Theatrical communication	التواصل المسرحي
Theatrical enunciation	التلفظ المسرحي
Theatrical forms	الأشكال المسرحية
Theatrical interaction	التفاعل المسرحي
Theatrical intertextuality	التناص المسرحي
Theatrical jocke	المزحة المسرحية
Theatrical language	اللغة المسرحية
Theatrical reading	القراءة المسرحية
Theatrical sign	العلامة المسرحية
Theatrical space	الفضاء المسرحي
Theatrical time	الزمن المسرحي
Theatrical work	العمل المسرحي
Theatricality	التّمسرحية
Theatrologist	عالم المسرح
Theatromania	هوس المسرح
Theory of acting	نظرية الممثل
Theory of reception	نظرية التلقي
Thesis drama	مسرح الأطروحات
Third role	الدور الثالث
Time	الزّمن
Time of performance	زمن العرض
Tirade	المخاطبة المسهبة
Title-role	الدور العنوان
Titragoniste	الشخصية السجالية الثالثة
To inhabit a role	التلبس بالدور
To speak in an aside	المخاطبة غير الموجهة
Tone	النفَس
Total art	الفن الشامل
Total theatre	المسرح الشامل
Tragedy	المأساة
Tragic acting	فن المأساة
Tragic actor	الممثل المأساتي
Tragic costume	اللباس المأساوي
Tragic farce	الهرجة المأساوية
Tragic hero	البطل المأساوي
Tragic pride	الخطا المأساوي
Tragic tone	النفس المأساوي
Tragicomedy	الماسملهاة
Trainee	المناوير الأرضية
Transformation	استبدال الشكل
Translation	الترجمة
Transmodalization	تغيير نظام التّمثل
Trap	الباب الأرضي
Transvestite	المتنكر
Travesty	التنكر
Trialogue	الحوار الثلاثي
Trifling comedy	الملهاة التافهة
Trilogy	الثلاثية
Tritagonist	الشخصية السجالية الثالثة
Trivial genre	الجنس السوقي
Types of stages	أصناف المشاهد
Typology of characters	تصنيف الشخصيات

U

Uncoupling	الانفصال عن الدور
Unities rule	قاعدة الوحدات الثلاث
Unity of action	وحدة الفعل
Unity of space	وحدة المكان
Unity of time	وحدة الزمن
Unreal space	الفضاء المتخيل
Utopian hero	البطل الطوبوي

V

Vaudeville	ملهاة الجادة
Vaudevillist	هزلياتي الجادة

Veiled appeal	النقر بالعقب
Ventriloquism	المقمقة
Verbal channel	القناة اللغوية
Verbal didascalia	الممسرحية اللغوية
Verbal irony	هزل الكلمات
Verbal joke	المزحة اللفظية
Verbal scenery	الزخرف القولي
Verisimilitude	الاستلاحة
Verismo	الحقائقية
Villain	الشرّير
Visible scene-change	تغيير الزخارف المرئي
Visual set	الزّخرف المرئي
Vocal gestures	الحركات الصوتية
Voice of reason	صوت العقل
Voice-off	الصوت الخارجي

Y

Young female lead	الفتاة الأولى
Young male lead	الفتى الأول

W

Wardrobe	خزانة الملابس
Warm actor	الممثل المتحمس
Well- made play	المسرحية الجيدة الكتابة
White of stage	أبيض الركح
Wings	خفايا الركح
Word scenery	الزخرف المنطوق

Z

Zero characterization	التوصيف الصفر
Zero degree dialogue	الحوارالصفر

الملاحِـــق



المسرحيـــات العربيّــة

- أحمد باكثير، **هاروت وماروت**
- أحمد شوقي، **مجنون ليلىٰ**
- – **مصرع كليوبترا**
- الفريد فرج، **النار والزّيتون**
- توفيق الحكيم، **أهل الكهف**
- – **شهرزاد**
- جبران خليل جبران، **إرم ذات العماد**
- الحبيب بولعراس، **مراد الثالث**
- خليفة السطنبولي، **المعز لدين الله الصنهاجي**
- سعد الله ونوس، **الفيل يا ملك الزمان**
- – **حفلة سمر من أجل الخامس من حزيران**
- – **سهرة مع أبي خليل القباني**
- – **مغامرة رأس المملوك جابر**
- السلطان بن محمد القاسمي، **عندما صمت عبدالله الحكواتي**
- الطيب الصديقي، **ديوان سيدي عبدالرحمان المجدوب**
- عبد الرحمان الشرقاوي، **النسر الأحمر**
- – **مأساة جميلة**
- عبدالكريم بالرشيد، **عطيل والخيل والبارود**
- عدنان مردم، **الحلاج**
- عزالدين المدني، **الحمال والبنات**
- – **ثورة صاحب الحمار**
- – **ديوان الزنج**
- –**رحلة الحلاج**
- – **مولاي السلطان الحسن الحفصي**
- علي سالم، **مدرسة المشاغبين**
- علي اللواتي، **سواح العشق**
- – **من أجل بياتريس**
- عمر أبوريشة، **محاكمة الشّعراء**
- محمد ابن دانيال الموصلي، **طيف الظلّ**
- محمد الجعايبي، **السلطان بين جدران يلدز**

- محمد المويلحي، **حديث عيسىٰ بن هشام**
- محمود المسعدي، **السدّ**
- محمود دياب، **ليالي الحصاد**
- مصطفىٰ الفارسي، **الفتنة**
- معين بسيسو، **ثورةالزّنج**
-**الصّخرة**
- ناصيف اليازجي، **المروءة والوفاء**
- نجيب سرور، **ياسين وبهيّة**
- نصرالدين شما، **الطّريق**
- نورالدين الورغي، **يا أمّة ضحكت...**
- يوسف ادريس، **الفرافير**
- يوسف العاني، **الخرابة**

المسرحيـــات الأجنبيـــة

ادوار ألبي، **من يخاف فرجينيا وولف**	ALBEE, ED., **Who's afraid of Virginia Woolf**
أرتير آداموف، **كرة الطاولة**	ADAMOV, A., **Ping pong**
جون آنوي	ANOUILH, J.
– أنتيغـــون	**- Antigone**
– المسافر بلا حقيبة	**- Le Voyageur sans bagage**
أرسطوفـــان	ARISTOPHANE
– الســـــلام	**- La paix**
– السحب الجشّاء	**- Les nuées**
أرمون، **الذئاب في المدينة**	ARMAND, **Les loups dans la ville**
جون لويس بارو، **الحصان**	BARRAULT, J.L., **Le cheval**
بيار بومارشي	BEAUMARCHAIS, P.A.
– الأم المذنبة	**- La mère coupable**
– حلاّق اشبيلية	**- Le barbier de Séville**
– زواج فيغارو	**- Le mariage de Figaro**
صاموئيل بيكيت	BECKETT, S.
– أفعال بلا أقوال	**- Actes sans paroles**
– في انتظار غودو	**- En attendant Godot**
هكتور برليوز، **طفولة المسيح**	BERLIOZ, H., **Enfance du Christ**
سيمون بورغوان، **الإنسان العادل**	BOURGOIN, S., **L'homme juste**
آدماي بورسو، **ايزوب في المدينة**	BOURSAULT, E., **Esope à la ville**
برتولد برشت	BRECHT, B.,
– الصّعود المقاوَم لأرتوروئي	**- La résistible acension d'Arturo Ui**
– بنادق الأمّ كارار	**- Les fusils de la mère Carrar**
– الأمّ شجاعة وأبناؤها	**- Mère Courage et ses enfants**
– روح تسي شوان الطيّبة	**- La bonne âme de Sé-Tchouan**

CALDERON, P.	بدرو كالدرون
- **La vie est un songe**	– **حلم هي الحياة**
- **Les Enchantements de la faute**	– **افتتان الخطيئة**
- **Le Festin de Baltazar**	– **مأدبة بلتزار**
CAMUS, A., **Caligula**	ألبير كامو، **كاليغولا**
CLAUDEL, P., **Le Soulier de Satin**	بول كلودال، **الخفّ الحريري**
COCTEAU, J., **La machine infernale**	جون كوكتو، **الآلة الجهنمية**
CORNEILLE, P.	بيار كرناي
- **Cinna**	– **سينا**
- **L'illusion comique**	– **الوهم الهزلي**
- **Le Cid**	– **لوسيد**
DE CHIRAC, F., **Fleur de pou**	فريديرك دي شيراك، **زهرة القمل**
DE LA CHAUSSEE, N.	نيفال دي لاشوساي
- **Mélanide**	– **ميلانيد**
- **L'école des mères**	– **مدرسة الأمّهات**
- **L'école des amis**	– **مدرسة الأصدقاء**
- **L'école de la jeunesse**	– **مدرسة الشباب**
DE LAHALLE, A.	آدم دي لاهال
- **Jeu de la feuillée**	– **لعبة الخميلة**
- **Jeu de Robin et Marion**	– **لعبة روبان وماريون**
DE LAURAGAIS, L., **Iphigénie**	لويس دي لوراغي، **ايفيجيني**
DE LORDE, A., **L'homme mystérieux**	أندريه دي لورد، **الرّجل الغامض**
DE MOLINA, T., **El burlador de Seville**	تيرسو دي مولينا، **ساحر نساء اشبيلية**
DE MONTREUIL, N., **Arimène**	نيكولا دي منتروي، **آريمان**
DE MUSSET, A.	ألفريد دي موسي
- **André del Sarto**	– **أندريه دال سارتو**
-Fantasio	**-فنطازيو**
- **Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée**	– **لا يكون الباب إلا مفتوحًا أو مغلقًا**
- **Les caprices de Marianne**	– **نزوات ماريان**
- **Lorenzaccio**	– **لورنزاتشيو**
DE PLANARD, E., **Le paravent**	أوجين دي بلانار، **السّاتر**

DES CHAMPS, J., MAKEIFF(M), **Les étourdits**	جيروم دي شون وماشا مكايف، **الطائشون**
DEUTSCH, M., **La bonne vie**	ميشال دوتش، **الحياة الهنيئة**
DE VEGA, L., **Le Voyage de l'âme**	لوب دي فيغا، **رحلة الروح**
DIDEROT, D..**Père de famille**	دني ديدرو، **ربّ العائلة**
DRURY, L., **Harlequin amulet**	لان دروري، **أرلوكان وتميمته**
DRYDEN, J., **The conquest of Granada**	جون دريدن، **فتح غرناطة**
DUMAS, A., **Henri III et sa cour**	ألكسندردوما، **هنري الثالث وبلاطه**
D'URFE, H., **Sylvanire**	هونوري دورفي، **سلفانير**
ESCHYLE	اسخيلوس
- Les coéphores	**– حاملات القرابين**
- Agamemnon	**– أغممنون**
- Les Euménides	**– الأومينيد**
EURIPIDE	أوريبيدس
- Iphigénie	**– ايفيجيني**
- Le cyclope	**– العملاق ذو العين الواحدة**
- Les Phéniciènnes	**– الفنيقيات**
- Alexandre	**– ألكسندر**
- Palamède	**– بالماد**
- Les Troyennes	**– الطروداديات**
- Sisyphe	**– سيزيف**
FLETCHER, J., **A Wife for a Month**	جون فلاتشار، **زوجة لشهر فقط**
GARNIER, R., **Antigone**	روبارغارنياي، **أنتيغون**
GENET, J.,**Les paravents**	جون جوناي، **السّواتر**
GIRAUDOUX, J., **La guerre de Troie n'aura pas lieu**	جون جيرودو، **حرب طروادة لن تقع**
GOETHE, J., **Faust**	جوهان غوته، **فوست**
GOLDONI, C., **Arlequin serviteur de deux maîtres**	كارلو غلدوني، **أرلوكان خادم سيدين**
GOZZI, C., **L'amour des trois oranges**	كارلو غوزي، **حب البرتقالات الثلاث**
- Le corbeau	كارلو غوزي، **الغراب**
GRAVE, **Responsabilités**	غراف، **مسؤوليات**
GRINGOIRE, P., **Jeu du prince des sots**	بيار غرنغوار، **حماقة أمير الحمقى**
GUARINI, J.B., **El pastor Fido**	جون باتيست غاريني، **الراعي فيدو**

GUESSNER, S., **Idylles**	صولومون غاسنار، **الحب البريء**
GUEULLETTE, **La confiance des cocus**	غوليت، **ثقة الأزواج المخدوعين**
GUILLAUME, A., **La farce de maître Pathelin**	ألكسيس غيوم، **هرجة السيد باتلان**
HANDKE, P., **Les gens déraisonnables sont en voie de disparition**	بيتر هندكه، **المجانين في انقراض**
HAPDE, J.B., **Le colosse**	جون باتيست هابدي، **العملاق**
HENAULT, J., **François II**	جون هينو، **فرنسوا الثاني**
HOLDERLIN, F., **Eine winterreise**	فريديريك هلدرلاين، **رحلة الشتاء**
HUGO, V.	فكتور هوغو
- **Hernani**	- **هرناني**
- **Le roi s'amuse**	- **الملك يتلهّى**
- **Ruy Blas**	- **روي بلاص**
IONESCO, E.	أوجين يونسكو
- **La cantatrice chauve**	- **المغنية الصّلعاء**
- **Les chaises**	- **الكراسي**
- **Rhinocéros**	- **وحيد القرن**
- **L'avenir est dans les œufs**	- **المستقبل في البيض**
JARRY, A., **Ubu roi**	الفريد جاري، **إيبي الملك**
JODELLE, E., **Eugénie**	آتيان جودال، **أوجيني**
JOHNSON, B.	بنيامين جونسن
- **Every man in his humour**	- **كلّ إنسان ومزاجه**
- **Hymenae**	- **الـــزّواج**
- **Love freed from ignorance and folly**	- **الحبّ المتحرّر من الجهل والجنون**
- **Masque of beauty**	- **قناع الجمال**
KANTOR, T., **Ligne de partage**	تاديوش كنتور، **الخط الفاصل**
LABICHE, E., **Le voyage de monsieur Perrichon**	أوجين لابيش، **رحلة السيّد بيريشون**
LARROQUE, A., **Modestes propositions**	أنياس لاروك، **إقتراحات متواضعة**
LAURAGAIS, L., **Iphigénie**	ليون لوراغي، **ايفيجيني**
LENORMAND, R., **Le temps d'un songe**	رونيه لونورمون، **زمن الحلم**
MARCEAU, M., **Le manteau**	مارسال مارسو، **المعطف**
MARIVAUX	ماريفو

- L'île des esclaves	– **جزيرة العبيد**
- Les jeux de l'amour et du hasard	– **ألعاب الحب والصدفة**
- La surprise de l'amour	– **مفاجئة الحبّ**
MEHUL, E., **Stratonice**	آتيان ماهول، **ستراتونيس**
MOLIERE,	موليير
- **Amphitryon**	– **أمفيتريون**
- **Don Juan**	– **دون جوان**
- **L'école des femmes**	– **مدرسة النساء**
- **La princesse d'Elide**	– **أميرة ايليد**
- **Le misanthrope**	– **مُبغض البشر**
- **L'avare**	– **البخيل**
- **Le Sicilien**	– **الصقلي**
- **Tartuffe**	– **الورع المزيّف**
PIRANDELLO, L., **Six personnages en quête d'auteur**	لويجي بيرانديللو، **ستّ شخصيات تبحث عن مؤلف**
PITOEFF, G., **Le procès de Jeanne d'Arc**	جورج بيتواف، **محاكمة جان دارك**
PLAUTE	بلوطس
- **Amphitryon**	– **أمفيتريون**
- **Laurealus**	– **المتـــوّج**
- **Miles gloriosus**	– **الجنديّ المتشدّق**
- **Vidularia**	– **الحقيبـــة**
PROKOFIEV, S., **Ivan le terrible**	سارج بروكوفياف، **إيفان الشرس**
RACINE, J.	جون راسين
- **Athalie**	– **آطـــالي**
- **Andromaque**	– **أندروماك**
- **Esther**	– **آستـــار**
- **Phèdre**	– **فـــادرة**
ROEDERER, L., **La mort d'Henri IV**	لويس رودرر، **موت هنري الرابع**
ROSTAND, ED., **Cyrano de Bergerac**	ادمون رستن، **سيرانو دي برجوراك**
ROTROU, J, **Le Véritable Saint Genet**	جون روترو، **القدّيس جوناي الحقيقي**
RUTEBEUF, **Le miracle de Théophile**	روتبوف، **معجزة تيوفيل**

SALACROU, A., **L'inconnue d'Arras**	أرمون صالكرو، **مجهولة أرّاس**
SCRIBE, E.	أوجين سكريب
- Le nouveau Pourceaugnac	**– بورسنياك الجديد**
- Les contes de la reine de Navarre	**– حكايات ملكة نافار**
SERAPHIN, D.	دومينيك سيرافان
- Arlequin corsaire	**القرصان أرلوكان-**
- La chasse au canard	**– صيد البطّ**
- Le pont cassé	**– الجسر المهدوم**
SHAKESPEARE, W.	وليام شكسبير
- Hamlet	**– هَمْلَتْ**
- Henri IV	**– هنري الرابع**
- The merchant of Venice	**– تاجر البندقية**
SCHMITT, E	**أيريك شميت**
-Georges et Georges	**_ جورج وجورج**
SOPHOCLE, **Œdipe-roi**	صوفوكليس، **أوديب ملكًا**
TERENCE, **Phormio**	تيرنس، **فورميو**

الأعـــــلام الأجانــــب

Abel, Lionel	آبال، ليونال
Adamov, Arthur	أداموف، أرتير
Agatharcos	أغاتركوس
Albee, Edward	آلبي، ادوارد
Anouilh, Jean	آنوي، جون
Antoine,, André	أنطوان، أندريه
Appia, Adolphe	آبيا، أدولف
Archiloque	أرشيلوك
Aristophane	أرسطوفان
Aristote	أرسطو
Artaud, Antonin	أرطو، أنطونان
Ashbery, John	آشبيري،جون
Audiberti, Jacques	أوديبرتي، جاك
Austin, John	أوستين، جون
Bakhtine, Michael	باختين، ميخائيل
Bale, John	بال، جون
Banu, Georges	بانو، جورج
Barba, Eugénio	باربا، أوجينيو
Barrault, Jean-Louis	بارو، جون لويس
Barthes, Roland	بارط، رولون
Baumgarten, Alexandre	بومغرتان ألكسندر
Beaumarchais,Pierre	بومارشي،بيار
Beaussant, Philippe	بوسان، فيليب
Beckett, Samuel	بيكيت، صموئيل
Béjart, Maurice	بيجار، موريس
Bergson, Henri	برغسون، هنري
Berlioz, Hector	برليوز،هكتور
Bernard, Tristan	برنار، تريستان
Berquin, Anaud	بركين، أرنو
Blin, Roger	بلان، روجيه
Boal, Augusto	بول، أوغستو
Bochardy, Joseph	بوشاردي، جوزيف
Bogatyrev, Michael	بوغاتيراف، ميخائيل
Boileau, Nicolas	بوالو، نيكولا
Boll, André	بول، أندريه
Boruzescu, Radu	بوروزسكو، رادو
Bossuet, Jacques	بوسياي، جاك
Bourgoin, Simon	بورغوان، سيمون
Boursault	بورسو
Brecht, Bertold	برشت، برتولد
Breton, André	بروتون، أندريه
Brook, Peter	بروك، بيتر
Butor, Michel	بوتور، ميشال
Cain, Georges	كآن، جورج
Calaspéro, Nunzio	كالسبيرو، نونزيو
Calderon, Pedro	كالديرون، بيدرو
Calvin, Jean	كلفان، جون
Camus, Albert	كامو، ألبير
Candless, Mac	كندلس، ماك
Carrignon, Christian	كارينيون، كريستيان
Caste, Didier	كاست، ديديي
Chamfort	شنفور
Charolles, Michel	شارول، ميشال
Charvet, Paul	شارفي، بول
Chéridan, Richard	شاريدان، ريشار
Cicéron	سيسرون
Claudel, Paul	كلودال، بول
Cocteau, Jean	كوكتو، جون

Collet, Charles	كولي، شارل
Copeau, Jacques	كوبو، جاك
Copernic, Nicolas	كوبرنيك،نيكولا
Corneille, Pierre	كرناي، بيار
Corvin, Michel	كورفان، ميشال
Couprié, Alain	كوبريي، آلان
Courteline, Georges	كورتلين، جورج
Craig, Gordon	كراغ، غوردن
Cratinos	كراتينوس
Croquette, Bernard	كروكات، برنار
D'Urfé, Honoré	دورفي، هونوري
Dali Salvador	دالي سلفادور
Dancourt, Florent	دانكورفلورون
De Cervantes, Miguel	دي سرفنتاس، ميغوال
De Chateaubriand, René	دي شاتوبريان، روني
De Chirac, Frédéric	دي شيراك، فريديريك
Decroux,Etienne	دي كرو،آتيان
De Koe	ديكو
De la Chapelle, Jean	دي لاشابال، جون
De la Chaussée, Nivelle	دي لاشوسي، نيفال
De la Halle, Adam	دي لاهال، آدم
De la Harpe, Jean	دي لاهارب، جون
Delavigne,Casimir	دي لافينْيُ كازيمير
De Lorde, André	دي لورد، أندريه
De Molina, Tirso	دي مولينا، تيرسو
De Montreuil, Nicolas	دي مونتروي، نيكولا
De Musset, Alfred	دي موسي، ألفريد
De Planard, Eugène	دي بلانار، أوجين
De Pratinas, Philoctète	دي براتيناس، فيلوكتات
De Ruedo, Lope	دي رويدو، لوب
De Saussure, Ferdinand	دي سوسير، فردينان
De Stael	دي ستال
De Syracuse, Sophoron	دي سيراكوز، صوفورون
De Véga, Lope	دي فيغا، لوب
De Vinci, Léonard	دي فنشي، ليونار
Derrida,Jacques	ديريدا، جاك
Deschamps,Jérome	ديشون، جيروم
Deutsch, Michel	دوتش، ميشال
Deville, Cathy	دوفيل، كاتي
Diderot, Denis	ديدرو، دني
Drury, Lane	دروري، لان
Dryden, John	دريدن، جون
Dullin, Charles	دولان، شارل
Dumas, Alexandre	دوما، ألكسندر
Duras Margueritte	دوراس، مارغوريت
Durrenmatt, Frédérik	دورنمات، فريديريك
Duvignaud, Jean	دي فينيو، جون
Eco, Umberto	ايكو، أمبرتو
Eschyle	أسخيلوس
Esope	ايـــــزوب
Esslin, Martin	آسلان، مارتان
Euripide	أوريبيدس
Fagan, Christophe	فاغان،كريستوف
Félicité, Léon	فيليسيتي، ليون
Feydeau, Georges	فيدو، جورج
Flaubert, Gustave	فلوبار، غوستاف
Fletcher, John	فلاتشار، جون
Florimond	فلوريمون،
Fo, Dario	فو، داريو
Foxe, John	فوكس، جون
Frégoli, Léopold	فريغولي، ليوبولد
Freud, Sigmund	فرويد، سغموند
Frish, Max	فريش،ماكس
Fuzelier, Louis	فيزوليي، لويس
Gadamer, Georges	غادامير، جورج
Gager, Wiliam	غاجار، وليام
Gangora, Louis	غنغورا، لويس
Garcia, Rodrigo	غارسيا، رودريغو

Garnier,Robert	غارنيي،روبار
Gauthier, Théophile	غوتيي، تيوفيل
Gefen, Alexandre	جفان، ألكسندر
Genet, Jean	جونيه، جون
Genette, Gérard	جونات، جيرار
Gil, André	جيل، أندريه
Giraudoux, Jean	جيرودو، جون
Goethe, Johan	غوته،يوهان
Goldoni, Carlo	غلدوني،كارلو
Gozzi, Carlo	غودزي، كارلو
Grave	غـــــــراف
Greene, Robert	غرين، روبار
Greimas, Algirdas	غريماس، ألجيرداس
Gringoire, Pierre	غرنغوار، بيار
Grotowski, Jerzy	غروتفسكي، جيرزي
Guarini, Jean-Baptiste	غاريني،جون باتيست
Guessner, Salomon	غاسنار، صالومون
Gueullette, Simon	غولات، سيمون
Halévy, Léon	هالفي، ليون
Hall, Edward	هال، ادوارد
Hamon, Philippe	هامون، فيليب
Handké,Peter	هندكه،بيتر
Hapdé, Jean-Baptiste	هابدي، جون باتيست
Hardy, Alexandre	هاردي، ألكسندر
Havel, Vaclav	هافال، فكلاف
Hebbel;Friedrich	هابال، فريديرش
Hénault, Jean-François	هينو، جون فرنسوا
Hippocrate	هيبوقراط
Holderlin, Fridirish	هولدرلاين، فريديريش
Homère	هوميروس
Horace	هوراس
Hugo, Victor	هوغو، فكتور
Husserl, Edmund	هوسرل،ادموند
Ibsen, Henric	ابسان، هنريك
Ingarden, Roman	انغاردن، رومان
Ionesco, Eugène	يونسكو، أوجين
Iser, Wolfgang	وولفلنغ، ايزر
Issacharoff, Michael	ايزاكاروف، ميخائيل
Jacquart, Emmanuel	جاكار، ايمانوال
Jakobson, Roman	جاكبسون، رومان
Jarry, Alfred	جاري، ألفريد
Jauss, Hans-Robert	ياوس هانس روبرت
Jodelle, Etienne	جودال، آتيان
Johnson, Benjamin	جونسن، بنيامين
Jouvet, Louis	جوفي، لويس
Julien, Adolphe	جوليان، أدولف
Kantor, Tadeusz	كنتور، تاديوش
Klaus, Michael	كلاوس، ميشال
Kristéva, Julia	كريستيفا، جوليا
Kyotsugu, Kann	كيوتسوغو، كان
L'Hermite, Tristan	لارميت، تريستان
La Mesnardière	لامينرديار
Labiche, Eugène	لابيش، أوجين
Lacas, Hélène	لاكاص، هيلان
Laclos, Choderlos	لاكلو، كودارلوس
Lagarce, Jean-Luc	لاغارص، جون لوك
Larroque, Agnes	لاروك، أنياس
Larthomas, Pierre	لرتوما، بيار
Lauragais, Louis	لوراغاي، لويس
Lavoie, David	لافوا، دافيد
Lemercier, Népomucène	لمارسيي، نيبوميسان
Lenormand, Henri	لونرمون، هنري
Lesage, Alain-René	لوساج، آلان روني
Lessing, Ephraim	لاسينغ، افرائيم
Levi- Strauss, Claude	ليفي ستروس، كلود
Littré, Emile	ليتري، ايميل
Locke, Jean	لوك، جون
Lulli	لولي
Maeterlinck, Maurice	ميترلنك، موريس
Mairet, Jean	مايراي جون

Makkeiff, Macha	ماكايف، ماشا
Malina, Judith	مالينا، جوديث
Marceau, Marcel	مارسو، مارسال
Marivaux, Pierre	ماريفو، بيار
Marmontel, Jean	مارمنتال، جون
Méhul, Etienne	ماهول، آتيان
Meilhac, Henri	ميلهاك، هنري
Ménandre	ميناندر
Meyerhold, Vsevold	ميرهولد، فسيفولد
Miller, Arthur	ميلار، أرتير
Milton, John	ملتن، جون
Mnouchkine, Ariane	منوشكين، أريان
Molière	موليير
Monod, Richard	مونود،ريشار
Moréno, Jean-Louis	مورينو، جون لويس
Motokiyo, Zeami	موتوكيو، زيامي
Mouney, Sully	موناي، سولي
Mrozek, Slawomir	مروزاك،سلافومير
Nazelli, Van Ganessa	نازلّي، فان غانسا
Nietzsche, Frédéric	نيتشه، فريديريك
Novarina, Valère	نوفارينا، فالار
Offenbach	أوفنباخ
Orecchioni, Catherine	أوريكيوني، كاترين
Oriol	هوريول
Paquet, Dominique	باكاي، دومينيك
Pavis, Patrice	بافيس، باتريس
Peirce,Charles,S	بيرس،شارل سندرس
Perier, François	بارياي، فرنسوا
Peymann	بايمان
Phrynichos	فرينيكوس
Pichette, Henri	بيشات، هنري
Pierron, Agnés	بيارون، أنياس
Pindare	بندار
Pinget	بانجي
Pinter, Harold	بنتر، هارولد
Pirandello, Luigi	بيرانديللو، لويجي
Piron, Alexis	بيرون، ألكسيس
Piscator, Erwin	بيسكاتور، آرفين
Pitoeff, Georges	بيتوييف، جورج
Pixérécourt, Guilbert	بيكساريكور، جلبار
Platon	افلاطون
Plaute	بلوتس
Polti, Georges	بولتي،بولتي
Pommier, Jean	بوميي، جون
Pomponius, Lucius	بومبونيوس، لوسيوس
Pouget, Emile	بوجي، ايميل
Pougin, Arthur	بوجان، أرتير
Pradier, Jean-Marie	برادي، جون ماري
Prokofiev, Serge	بروكوفياف،سارج
Propp, Vladimir	بروب، فلاديمير
Proust, Marcel	بروست، مارسال
Prucnal, Anne	بروكنال، آن
Pythagore	بيتاغور
Quenaud, Raymond	كينو، ريمون
Rabelais, François	رابلاى،فرنسوا
Racan, Honorat	راكان، هونورا ا
Racine, Jean	راسين، جون
Régy, Claude	ريجي، كلود
Rexroth, Keneth	ركسروت، كينيث
Ricalcati	ريكلكاتي
Rickert, Heinrish	ريكارت، هنريش
Riegel, Martin	ريجال،مارتن
Riffaterre, Michael	ريفاتار، ميخائيل
Riopelle, Jean	ريوبال، جون
Roederer, Louis	رودرر،لويس
Ronger	رُنجي
Rostand, Edmond	روستن، أدمون
Rotrou, Jean	روترو، جون
Ruggieri	روجياري
Rutebeuf	روتبوف

Ryngaert, Jean-Pierre	رنغاءارت،جون بيار
Sabatini, Nicolas	صاباتيني، نيكولا
Sade	صاد
Saint-Augustin	القديس أوغستنيانوس
Salacrou, Armand	صالكرو، أرمون
Sarraute, Nathalie	ساروت، ناتالي
Sartre, Jean-Paul	سارتر، جون بول
Scheller, Max	شيلار، ماكس
Scherer, Jaques	شيرار، جاك
Schlemmer	شلامر
Scribe, Eugène	سكريب، أوجين
Searl,John	سورل،جون
Sedaine, Michel-Jean	سودان،ميشال جون
Sénèque	سينيكا
Séraphin, Dominique	سيرافان، دومينيك
Shakespeare, Wiliam	شكسبير، وليام
Schmitt,Eric.E	شميت،ايريك.إ
Sophocle	سوفوكليس
Souriau, Etienne	سوريو،آتيان
Soyinka, Woole	سوينكا، وول
Stanislavski, Constantin	ستانيسلفسكي، كنستنتان
Stendhal	ستندال
Stolz, Claire	ستولز، كلار
Strindberg, August	سترندبرغ، أوغست
Swift, Jonathan	سويفت، جوناتان
Talma, Jean،	طالما،جون
Tardieu, Jean	طارديو، جون
Tchekhov, Antonin	تشيكوف،أنطونان
Térence	تيرنس
Thespis	تاسبيس
Thomasseau, Jean-Marie	طوماسو، جون ماري
Turpul, Collin	توربل، كولين
Ubersfeld, Anne	إيبارسفلد، آن
Vadé, Jean	فادي، جون
Vakhtangov, Evgueny	فكتنغوف، ايفغني
Vauthier Jean	فوتيي،جون
Veltrusky	فلتروسكي
Villier, André	فيلياي، أندريه
Vinaver, Michel	فينافار، ميشال
Virgile	فيرجيل
Vitruve	فيتريف
Voltaire	فولتير
Wagner, Richard	فاغنار، ريشار
Wolfflin, Henrich	ولفلين، هنريش
Zola, Emile	زولا، ايميل

المراجع العربية

- ابراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة،** دار الشعب، 1971.

  – **طبيعة الدراما**، القاهرة، سلسلة كتابك رقم 26، دار المعارف، 1978.

- ابراهيم عبد الله غلوم، **المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 1986.

- أحمد بلخيري، **المصطلح المسرحي عند العرب**، القنيطرة، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، 1999.

- أحمد زكي، **اتجاهات المسرح المعاصر**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

- أسعد أردش، **المخرج في المسرح المعاصر**، الكويت، عالم المعرفة، 1979.

- أكرم اليوسف، **الفضاء المسرحي:دراسات سيميائية**، دمشق، دار مشرق – مغرب، 1994.

- ألفريد فرج، **دليل المتفرج الذكي إلىٰ المسرح**، كتاب الهلال، عدد (179) القاهرة، 1966.

- ألكسندر دين، **أسس الإخراج المسرحي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.

- بول شاؤول، **المسرح العربي الحديث (1976 – 1989)**، لندن رياض الريس للكتب والنشر، 1989.

- توفيق الحكيم، **قالبنا المسرحي**، القاهرة، الآداب، 1967.

- التيجاني الصلعاوي ورمضان العُوري، **في جمالية الخطاب المسرحي**، تونس، مسكلياني للنشر، 2008.

- جلال الشرقاوي، **الأسس في فنّ التمثيل والإخراج**، القاهرة، الهيئة المصية العامة للكتاب، 2002.

- جلال العشري، **المسرح أبو الفنون (في النقد التطبيقي)**، دار النهضة العربية، القاهرة، 1971.

- جميل حمداوي، **المسرح الأمازيغي**، الرباط، منشورات الزمن، 2009.

- حسن عطية، **سوسيولوجية الفنون المسرحية**، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004.

- حمادي المزي، **التنشيط المسرحي المدرسي في تونس**، تونس، دار الرياح الأربع للنشر، 1985.

- حنا عبود، **مسرح الدوائر المغلقة**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1971.

- خالد أمين، **الفن المسرحي وأسطورة الأصل**، طنجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، 2007.

- رشاد رشدي، **نظرية الدراما من أرسطوطاليس إلىٰ الآن**، بيروت، دار العودة، 1975.

- سامي سمير عامر، **من أسرار الابداع النقدي في الشعر والمسرح**، الاسكندرية، منشأة المعارف، 1987.

- سعد أردش، **المخرج في المسرح المعاصر**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979.

- سعيد بنكر ا د ، **ا لسيميا ئيا ت : مفا هيمها وتطبيقاتها**، اللاذيقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2005.

- سمير سرحان، **المسرح المعاصر**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.
- سهيل ادريس، **المنهل، قاموس فرنسي – عربي**، دار الآداب، بيروت، ط 31، 2003.
- شكري عبد الوهاب، **الإضاءة المسرحية**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- صباح الأنباري، **المقروء والمنظور**، السليمانية، دار سردم للطباعة والنشر، 2010.
- صلاح الدين بوجاه، **الشيء بين الجوهر والعرض**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993
- عادل النادي، **مدخل إلىٰ فنّ كتابة الدراما**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- عبد الرحمان بن زيدان، **خطاب التّجريب في المسرح العربي**، مكناس، مكتبة سندي، 1997.
- عبد العزيز حمودة، **البناء الدراميّ**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- عبد القادر فاروق، **ازدهار وسقوط المسرح المصري**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1983.
- عبد الكريم برشيد، **التأسيس والتحديث في تيّارات المسرح العربي الحديث**، دبي، مجلة دبي الثقافية، 2014.
- عبد الواحد بن ياسر، **المأساة والرّؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث**، مراكش، منشورات القاضي عياض، 2007.
- عبدالحميد يونس، **خيال الظل**، مصر، الدار العربية للتأليف والترجمة، 1956.
- عبدالرحمان ياغي، **في الجهود المسرحية العربية من مارون النقاش إلىٰ توفيق الحكيم**، دار الفارابي، 1999.
- عبدالمجيد شكير، **الجماليات المسرحية**، دمشق، دار الطليعة الجديدة، 2005.
- عثمان عبد المعطي، **عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
- عز الدين المدني ومحمد السقانجي، **رواد التأليف المسرحي في تونس1900 – 1950**، منشورات وزارة الثقافة، دار الجنوب، تونس، 2011.
- علي أحمد باكثير، **فن المسرحية**، مصر، دار مصر للطباعة، 1985.
- علي الراعي، **فن الكوميديا من خيال الظلّ إلىٰ نجيب الريحاني**، دار الهلال القاهرة، 1971.
- ، **المسرح في الوطن العربي**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1978.
- علي عقلة، عرسان، **الظواهر المسرحية عند العرب**، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس ليبيا، ط2، 1983.
- فاروق أوهان، **آفاق تطويع التراث العربي للمسرح**، أبو ظبي، وزارة الاعلام والثقافة، 1999.
- فرحان بلبل، **أصول الالقاء والالقاء المسرحي**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1991.
- فهد الكغاط، **تدوين الفرجة المسرحية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2013.
- فهداسماعيل، اسماعيل، **الكلمة الفعل في مسرح سعدالله ونوس**، دار الآداب بيروت، 1981.
- لويز مليكة، **الديكور المسرحي**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.
- ماري الياس وحنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2006.
- محمد الدالي، **الأدب المسرحي المعاصر**، القاهرة، عالم الكتب، 1999.
- محمد الكغاط، **المسرح والمدينة**، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر، 2000.

- محمد المديوني، **مسرح عز الدين المدني والتراث**، دار رسم للنشر، تونس، 1983.
- **اشكاليات تأصيل المسرح العربي**، تونس، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، 1993 .
- محمد حامد علي، **الإضاءة المسرحية**، بغداد، مطبعة الشعب، 1875.
- محمد حسين الأعرجي، **فن التمثيل عند العرب**، بغداد، الموسوعة الصغيرة، 1978.
- محمد صديق، **مقدمة في الفنون المسرحية**، القاهرة، دار الغد، 1992.
- محمد غنيمي هلال، **في النقد المسرحي**، بيروت، دار العودة، 1975.
- محمد فاروق، **خيال الظل العربي**، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 1994.
- محمد مسعود ادريس، **دراسات في تاريخ المسرح التونسي**، تونس، منشورات المعهد العالي للفن المسرحي، 1993.
- محمد مندور، **مسرح توفيق الحكيم**، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، 1960.
- محمود أمين العالم، **الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر**، بيروت، دار الآداب، 1973.
- محمود تيمور، **حياتنا التّمثيلية**، القاهرة، مطبعة الاعتماد، 1922.
- محمود محمد كحيلة، **معجم مصطلحات المسرح والدراما**، الجيزة، هلا للنشر والتوزيع، 2007.
- مدحت أبوبكر، **فن الاشتباك السيكودرامي بين الممثلين والمشاهدين**، القاهرة، أكاديمية الفنون، 2005.
- مدحت الكاشف، **المسرح والانسان**، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 2007.
- مراد محمد نعيمة، **المسرح الشّعري عند صلاح عبدالصبور**، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.
- مصطفىٰ رمضاني، **قضايا المسرح الاحتفالي**، دمشق، مطبعة اتحاد الكتاب، 1993.
- نادية رؤوف فرج، **يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث**، دار المعارف القاهرة، 1976.
- ناصر الحاني، **المصطلح في الأدب الغربي**، بيروت، منشورات المكتبة العصرية 1968.
- نبيل راغب، **فنّ العرض المسرحي**، القاهرة، الشركة العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996.
- نجيب الريحاني، **مذكّرات**، القاهرة، دار الهلال، 1959.
- نديم معلا، **لغة العرض المسرحي**، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، 2004.
- هند قواص، **المدخل إلىٰ المسرح العربي**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1981.
- هيثم يحيىٰ الخواجة، **المسرح في الإمارات**، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، 2014.
- وليد ابوبكر، **القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي**، الكويت، كاظمة للنشر، 1985.
-* يوسف أسعد داغر، **معجم المسرحيات العربية والمُعرّبة**، بغداد، دار الحرية للطباعة،.
- يوسف العاني، **التجربة المسرحية معايشة وانعكاسات**، بيروت، دار الفارابي، 1979.

المراجع الأجنبية

- ABELL (L.), **A new view of dramatic form**, New York, Hill and Wang, 1963.
- ABIRACHED (R.), **La crise du personnage dans le théâtre moderne**, Paris, Grasset, 1978.
- APPIA (A.), **La musique et la mise en scène**, Berne, Société Suisse du Théâtre, 1963.
- ARISTOTE, **Poétique**, Paris, Seuil, 1980.
- ARTAUD (A.), **Le théâtre et son double**, Paris, Gallimard, 1964.
- ASLAN (O.), **L'acteur au 20è siècle**, Paris, Seghers, 1974.

  -**Le corps en jeu**, Paris, CNRS, 1994.
- AUBIGNAC (F.), **La pratique du théâtre**, Paris, Champion, 1927
- AUBRUN (CH..), **Histoire du théâtre espagnol**, Paris, P. U. F., 1965.
- BABLET (D.), **Le décor de théâtre de 1870 à 1914**, Paris, Ed. C. N. R. S., 1965.
- BANU (G.), **Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine**, Paris, C. N. D. P., 1981.
- BARKER (C.), **Theatre games**, New York, Drama Book, 1977.
- BARTHES (R.), **Le degré zéro de l'écriture**, Paris, Seuil, 1953.
- BATAILLE (A.), **Lexique de la machinerie théâtrale,** Paris, Lib. Théâtrale, 1989.
- BATY (G.), **Rideau baissé**, Paris, Bordas, 1949.
- BAUMGARTEN, **Esthétique**, Paris, L'Herne, 1988.
- BECK (J.), **La vie du théâtr**e, Paris, Gallimard, 1978.
- BELSEY (C.), **The subject of tragedy**, London, Rutledge, 1991.
- BERNARD (D.), **Théâtre en jeu**, Paris, Ed. du Seuil, 1979.
- BLANCHARD (P.), **Histoire de la mise en scène**, Paris, Que sais - je, 1948.
- BOAL (A.), **Le théâtre de l'opprimé**, Paris, La découverte, 1996.
- BOUCHARD (A.), **La langue théâtrale, vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et des choses de théâtre**, Paris, Arnaud et Laboit, 1878.
- BRECHT (B.), **Ecrits sur le théâtre**, Paris, L'Arche, 1963.
- BROCKETT (O. G.), **History of the theatre**, Boston, Allyn - Bacon, 1991.
- BROOK (P.), **The empty space**, Harmondsworth, Penguin, 1968.
- CARLSON (M. A.), **The semiotics of theatre architecture**, Ithaca, Cornellup, 1989.

  - **Theories of theatre**, Ithaca, C. U. F., 1984.
- CHAMFORT (T.), **Dictionnaire dramatique**, Genève, Slatkine Reprints, 1967.
- CHARNEY (M.), **Comedy high and low**, New York, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- CONESA (G.), **Le dialogue moliéresque**, Paris, P. U. F., 1983.
- CORVIN (M.), **Dictionnaire encyclopédique du théâtre**, Paris, Bordas, 1995.
- COUPEAU (J.)**, Le théâtre populaire**, Paris, P. U. F., 1941.
- CRAIG (G.), **Le théâtre en marche**, Paris, Gallimard, 1964.
- DECROUX (E.), **Paroles sur le mime**, Paris, Gallimard, 1963.
- DELOFFRE (F.), **Une préciosité nouvelle**, Paris, Les Belles Lettres, 1955.
- DESCOTTES (M.), **Le public du théâtre et son histoire**, Paris, P. U. F., 1964.

- DIDEROT (D.), **Paradoxe sur le comédien**, Paris, Garnier Flammarion, 1981.
- DORT (B.), **Le spectateur en dialogue**, Paris, Pol, 1995.
- DUVIGNAUD (J.), **Sociologie du théâtre**, Paris, PUF. 1965.
- ECO (U.), **L'œuvre ouverte,** Paris, Ed. du Seuil, 1962.
- EL OURI (R.), SALAAOUI (T.), **Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation**, Sud Editions/Presses universitaires de Bordeaux, 2007 (collectif).
- ELAM (K.), **Semiotics of theatre and drama**, London, Methuen, 1980.
- FANCHETTE (J.), **Psychodrame et théâtre moderne**, Paris, Ed. Buchet - Chastel, 1971.
- FAST (J.), **Le langage du corps**, Paris, Stock, 1971.
- FRANTZ (P.), **L'esthétique du tableau dans le théâtre du 18è siècle**, Paris, PUF, 1998.
- GALLEPE (TH.), **Didascalies, les mots de la mise en scène**, Paris, L'Harmattan, 1997.
- GEFEN, (A.), **Mimésis**, Paris, Flammarion, 2002.
- GENETTE (G.), **Palimpsestes**, Paris, Ed. du Seuil, 1982.
- GERVAIS (A. CH.), **Marionnettes et marionnettistes** en France, Paris, Bordas, 1947.
- GITEAU (C.), **Dictionnaire des arts du spectacle**, Paris, Dunod, 1970.
- GOFFMAN (E.), **Interaction ritual**, New York, Doubleday, 1967.
- GOUHIER (H.), **L'essence du théâtre**, Paris, Flammarion, 1968.
- GROTOWSKI (J.), **Vers un théâtre pauvre**, Lausanne, La cité - L'âge d'homme, 1971.
- GUERIN (J. I.), **Dictionnaire des pièces françaises**, Paris, Honoré Champion, 2005.
- GUICHEMERRE (R.), **La comédie classique en France,** Paris, P. U. F., 1978.
- GUIRAUD (P.), **Semiology**, London, Routledge, 1975.
- HAGEN (U.), **Respect for acting**, New York, Mcmillan, 1973.
- HALL (Ed.), **La dimension cachée**, Paris, Points, 1978.

  - Proxemics, Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- HAREL (F.), **Dictionnaire théâtral**, Paris, Barba Libraire, 1824.
- HINDE (R. A.), **Non verbal communication**, Cambridge, CUP, 1972.
- HUERTA CALVO (J.), **Historia del teatro espanol**, Madrid, Gredos, 2003.
- ISSACHAROFF (M.), **Le spectacle du discours**, Paris, Corti, 1985
- JACQUART (E.), **Le théâtre de dérision**, Paris, Gallimard, 1998.
- JAUSS (H. R.), **Pour une esthétique de la réception**, Paris, Gallimard, 1978.
- JOMARON (J. de), **Le théâtre en France**, Paris, Armand Colin, 1992.
- JOTTERAND (F.), **Le nouveau théâtre américain**, Paris, Seuil, 1970.
- JOUVET (L.), **Témoignages sur le théâtre**, Paris, Flammarion, 1952.
- KERBRAT ORECCHIONI (C.), **Les actes de langage dans le discours, théorie et fonctionnement**, Paris, Nathan, 2001.

  - , **Les interactions verbales**, Paris, Armand Colin, 1991.
- KEY (M. R.), **Paralanguage and kinesics,** Metuchen, Scarecrow, 1975.
- KITSON (M.), **The age of baroque**, London, Hamlyn, 1967.
- KRAKOVITCH (O.), **Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat**, Paris, Ed. Séguier Archimbaud, 2001.
- LADJ (M.), **Le lexique de la scène**, Paris, Editions A. S, 1999.
- LARTHOMAS (P.), **Techniques du théâtre**, Paris, P. U. F., 1985.

  - Le langage dramatique, Paris, P. U. F., 1980.
- LEBEL (J. J.), **Living - theatre**, Paris, Ed. Belfont, 1969.
- LESSING (E.), **Dramaturgie de Hambourg**, Paris, Hachette, 2012

- LEVI STRAUSS (C.), **Anthropologie structurale**, Paris, Plon, 1974.

- LINDENBERGER (H.), **Historical drama,** Chicago, U. C. P., 1975.

- MEYERHOLD (V.), **Le théâtre théâtral**, Paris, Gallimard, 1963.

- MOLES (A. A.), **Théorie des objets,** Paris, Ed. Universitaires, 1972

- MOUSSINAC (L.), **Traité de la mise en scène,** Paris, L'Harmattan, 1993.

- MOUSSINAC (L.), **Le théâtre, des origines à nos jours**, Paris, Flammarion, 1966.

- PAVIS (P.), **Dictionnaire du théâtre**, Paris, Editions Sociales, 1980.

--PEIRCE(CH.S.)**,Ecrits sur le signe**,Paris,Seuil;1978

- PERCHELLET (J. P), **L'héritage classique.** La tragédie entre 1680 et 1814, Paris Honoré Champion, 2004

- PICARD (R.), **Artifices et mystifications littéraires**, Montréal, Ed. Variétés, 1945.

-- PIERRON (A.), **Dictionnaire de la langue du théâtre**, Paris, Le Robert, 2002.

- Le théâtre, ses métiers, son langage. Lexique théâtral, Paris, Hachette, 1994.

- PISCATOR (E.), **Le théâtre politique**, Paris, L'Arche, 1962.

- POLIERI (J.)**, Scénographie, sémiographie,** Paris, Denoël - Gonthier, 1971.

- POLTI (G.), **Les trente - six situations dramatiques**, Paris, Ed. Mercure de France, 1895.

- RAE (K.), SOUTHERN (R.), **Lexique international des termes techniques**, Bruxelles, Ed. Medens, 1964.

- REDMOND (J.), **The theatrical space,** Cambridge, C. U. P. 1987.

- REY - FLAUD (B.), **La farce ou la machine à rire**, Genève, Droz, 1984.

- ROUBINE (J. J.), **Introduction aux grandes théories du théâtre**, Paris, Nathan, 2002.

- L'art du comédien, Paris, P. U. F., 1985.

- Théâtre et mise en scène, Paris, P. U. F., 1980.

- RYNGAERT (J. P.), **Lire le théâtre contemporain,** P. Dunod, 1993.

- SAREIL (J.), **L'écriture comique**, Paris, P. U. F., 1984.

- SCHERER (J.), **La dramaturgie classique en France**, Paris, Nizet, 1950.

- SEARLE (J.), **Speech acts,** Cambridge**,** Cambridge University Press, 1969.

- SOURIAU (E.), **Les deux cent mille situations dramatiques,** Paris, Flammarion, 1950.

- STANISLAVSKI, (C.), **La formation de l'acteur**, Paris, Payot, 1963.

- SZONDI (P.), **Théorie du drame moderne**, Lausanne, La cité - L'âge d'homme1983.

- THOMASSEAU (J. M.), **Le mélodrame**, Paris, PUF, « Que sais - je », 1894.

- TOUCHARD (P.M), **Dionysos, Apologie pour** le **théâtre,** Paris, ED. Du Seuil, 1968.

- UBERSFELD (A.), **Les termes clés de l'analyse du théâtre**, Paris, Seuil, 1996.

- Lire le théâtre, Paris, Editions sociales, 1981.

- VADE (J), **Oeuvres poissardes**, Paris, Defer de Maisonneuve, AN 4.

- VENA (G.), NOUREYH (A.), **Drama and performance**, New York, Harper Collins, 1996.

-VILLIERS (A.),**L'acteur comique**, Paris, P.U.F. 1987.

- WAGNER (F.), **Técnica teatral**, Barcelone, Ec. Labor, 1959.

- WILES (T.),**The theatre event**,Chicago, U.CP. 1980.

- WILSON (Ed.), **The theatre experience**, New York, Mc Graw - Hill, 1991.

- Wilson (C.), LOUNSBURY (N.), **Theatre baschstage from A to Z,** Washington, University of Washington Press, 1967.

- ZOLA (E.), **Le naturalisme au théâtre**, Paris, Cercle du livre précieux, 1968.

محتـــوى الكتـــاب

رمضان العُوري

من خرّيجي دار المعلمين العليا.

جامعي، أستاذ اللغة الفرنسية وآدابها، درّس لسنوات كثيرة علوم المسرح وانشائية الخطاب والترجمة التعاقبية والمختصة بكلية الآداب القيروان والمعهد العالي للعلوم الإنسانية -تونس.

ناقش أطروحة حول سميائيات المسرح.

له منذ تسعينات القرن العشرين اسهامات في حقول إبداعية مختلفة باللسانين العربي والفرنسي. كتب المسرح وسيناريوهات للدمى المتحركة ، وقصص الأطفال والأقصوصة والنقد السردي والمسرحي.

متحصل على الجائزة الأولى في النقد المسرحي لسنة ٢٠٠٩.

نشرت له مقالات عديدة داخل تونس وخارجها بمجلات أكاديمية مُحكمة بالفرنسية والعربية.

من بعض اصداراته: العناكب (أقصوصة) كتابات معاصرة ،لبنان، ١٩٩٢.

-من النص المصاحب إلى النص ،مجلة آداب القيروان،١٩٩٦ (باللسان الفرنسي).

-سردية الحوارية والخرق، مجلة الآداب الجزائر، عدد ٤ ،جوان ٢٠٠٤.

-في السردية التونسية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب، تونس،٢٠٠٥ (عمل مشترك).

-قضايا المتكلم في اللغة والخطاب، دار المعرفة للنشر، تونس ،٢٠٠٦ (عمل مشترك باللسان الفرنسي).

-المسرحيات على محكّ القراءة والعرض عن المطابع الجامعية ببوردو ودار الجنوب للنشر،٢٠٠٧ (عمل مشترك بالفرنسية).

-في جمالية الخطاب المسرحي: مغامرة رأس المملوك جابر أنموذجا ،دار مسكلياني للنشر،٢٠٠٨ (عمل مشترك بالعربية).

- عناقيد النار،دراما ايمائية،مجلة نورميديا لجامعة جندوبة،٢٠١٣ (باللسان الفرنسي).

التيجاني الصّلعاوي

جامعي، أستاذ اللغة الفرنسية وآدابها ، درّس علوم المسرح بكلية الآداب –سوسة، والمعهد العالي للعلوم الانسانية- تونس لسنوات عديدة.

قدم أطروحة حول إشكاليات الصياغة الدرامية للتاريخ في المسرح الرومنسي .له مشاركات في ندوات علمية محلية وعالمية. نُشرت له مقالات حول إنشائية بعض الأجناس المسرحية بمجلات علمية مُحكّمة منها "الموارد" و"مُقابسات".

من اصداراته: المسرحيات على محكّ القراءة والعرض، عن المطابع الجامعية ببوردو ودار الجنوب للنشر، تونس ،٢٠٠٧ (عمل مشترك باللسان الفرنسي).

– في جمالية الخطاب المسرحي، مغامرة رأس المملوك جابر أنموذجا، دار مسكلياني للنشر، تونس ،٢٠٠٨ (عمل مشترك باللسان العربي).

المعاجم ٣

هذه الطبعة
إهداء من المركز
ولا يسمح بنشرها ورقياً
أو تداولها تجارياً

معجم اللغة المسرحية

يعمل مركز الملك عبدالله بن عبدالعزيز الدولي لخدمة اللغة العربية على تعزيز خدماته في المجالات المتنوعة لخدمة اللغة العربية وعلومها، إذ ينطلق من رؤية موحّدة في أعماله عامة – ومنها برنامج النشر – وذلك بأن يطلق برامجه ودراساته في المجالات التي تفتقر إلى جهود نوعية، أو التي تحتاج إلى تكثيف العمل فيها.

ويجتهد المركز في انتقاء الكتب التي تصدر ضمن هذه السلسلة، بأن تكون مضيفة إلى حقلها المعرفي، ومفتاحا للمشروعات العلمية والعملية، ومحققة لتراكم معرفيٍّ مثرٍ.

وإذ تشيد الأمانة العامة في المركز بجهد مؤلفي الكتاب، تأليفاً، وتصحيحاً لمسوداته، ومراجعةً للطباعة، فإنها تدعو الباحثين كافة من أنحاء العالم إلى المساهمة في هذه السلسة، لتتكامل مع سلاسل المركز العلمية الأخرى.

ويسعد المركز بالعمل مع المؤسسات والأفراد المختصين والمهتمين في خدمة لغتنا العربية، وتكثيف الجهود والتكامل نحو تمكين لغتنا، وتحقيق وجودها السامي في مجالات الحياة.







ص.ب ١٢٥٠٠ الرياض ١١٤٧٣
هاتف: ٠٠٩٦٦١١٢٥٨٧٢٦٨ – ٠٠٩٦٦١١٢٥٨١٠٨٢
البريد الإليكتروني: nashr@kaica.org.sa